

TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

PRÁTICAS ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS
DO TEATRO DE GRUPO
INSCRITAS NA CONSTRUÇÃO
COLETIVA DA CIDADE

CAIO FRANZOLIN

**CULTURA
ACADÊMICA** 
Editora

Territórios de Criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade

Caio Sérgio de Castro Armada Floret Franzolin

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

FRANZOLIN, C. S. C. A. F. *Territórios de Criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade* [online]. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2023, 319 p. ISBN: 978-65-5954-379-3. <https://doi.org/10.7476/9786559543793>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

*Conselho Editorial Acadêmico da
Fundação Editora da Unesp*

Divino José da Silva
Luís Antônio Francisco de Souza
Marcelo dos Santos Pereira
Patricia Porchat Pereira da Silva Knudsen
Paulo Celso Moura
Ricardo D'Elia Matheus
Sandra Aparecida Ferreira
Tatiana Noronha de Souza
Trajano Sardenberg
Valéria dos Santos Guimarães

*Conselho do Programa de Pós-Graduação
responsável por esta publicação*

Carmina Mendes Andre
José Batista Dal Farra Martins
Alexandre Luiz Mate

CAIO FRANZOLIN

TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

PRÁTICAS
ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS
DO TEATRO DE GRUPO
INSCRITAS NA CONSTRUÇÃO
COLETIVA DA CIDADE

CULTURA
ACADÊMICA 
Editora

© 2023 Editora Unesp

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.editoraunesp.com.br

www.livrariaunesp.com.br

atendimento.editora@unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva – CRB-8/9410

F837t Franzolin, Caio

Territórios de criação: práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo inscritas na construção coletiva da cidade / Caio Sérgio de Castro Armada Floret Franzolin. – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2023.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-65-5954-379-3 (eBook)

1. Teatro. 2. Teatro brasileiro. 3. Criação (literária, artística, etc.). 4. Representação teatral. 5. Arte na educação. I. Título.

CDD 792

2023-1658

CDU 792

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro 792

2. Teatro 792

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de
Editoras Universitárias

AGRADECIMENTOS

As linhas que foram escritas nesta obra tentam grafar pensamentos que não são apenas do pesquisador, também fazem parte de inúmeras conversas, escutas, risos e lamentos coletivos. Agora me cabe a tarefa de agradecer por tantos momentos compartilhados que constituíram o que este trabalho se tornou ao longo da jornada.

Pelo tema e pela vida, não poderia deixar de mencionar, em especial, o grupo do qual faço parte; são mais de dez anos de convivência e insistência. A Próxima Companhia é feita, de desejos e inquietações, por mim (Caio Franzolin), Caio Marinho, Juliana Oliveira, Paula Praia e Gabriel Küster. A este último, um agradecimento especial por ser companhia, companheiro e buscarmos caminhar nos apoiando mutuamente.

Agradeço aos movimentos culturais como o MOTIN – Movimento dos Teatros Independentes, MTG – Movimento de Teatro de Grupo de São Paulo, aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura e aos coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo, aos quais sou grato por formar grande parte do que sou, nas contradições, alegrias e utopias. Nesse caldo, também são fundamentais a lembrança e o agradecimento à Cooperativa Paulista de Teatro, todas e todos que fazem com que ela persista ao longo do tempo e onde aprendi muito e ainda muito aprenderei.

Um especial agradecimento também a todas as e todos os integrantes dos coletivos do teatro de grupo que se dispuseram a ceder um tempo de sua vida agitada para as entrevistas: Coletivo Estopô Balaio, Trupe Lona Preta, Companhia de Teatro Heliópolis, CTI – Companhia Teatro de Investigação, Grupo Folias d’Arte, Companhia Mungunzá de Teatro, Grupo Pandora de Teatro, Bando Trapos.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Performatividades e Pedagogias, aos amigos e amigas que me ensinaram tanto em nossas trocas guiadas pela nossa orientadora Carmina Mendes André, que não seriam suficientes as linhas aqui para que eu pudesse fazer valer o quanto sou grato por nosso encontro nessa vida e pelos caminhos em conjunto recheados de aprendizado e humanidade.

Sou admirador e profundamente grato a Alexandre Mate e a José Batista (Zebba) Dal Farra pela generosidade em compartilhar seus olhares sobre esta pesquisa. Também agradeço às suplentes que foram tão disponíveis e a quem admiro tanto, Lúcia Romano, Stella Fischer e Vinícios Torres Machado.

Para as duas mulheres que me apoiam infinitamente no cotidiano, minha irmã Carla e minha mãe Eliana, meus sinceros agradecimentos por tudo que fizeram para deixar minha jornada menos turbulenta. Amo vocês.

Agradeço aos integrantes da coordenação do núcleo São Paulo do BrCidades, arquitetos, urbanistas, assistentes sociais, educadores e militantes pelo direito à cidade. E nessa linha, também meus agradecimentos a todos e todas que criam e recriam o Fórum Aberto Mundaréu da Luz.

Agradeço também todo cuidado e atenção que as trabalhadoras e trabalhadores do Instituto de Artes da Unesp dedicam aos discentes, mesmo que em um período de atendimentos remotos e da escassez de recursos humanos. Em especial, agradeço aos retornos e cuidados da equipe da biblioteca e da seção técnica da pós-graduação.

Por fim, agradeço aos parceiros e parceiras que me ajudam na travessia e com quem também sempre aprendo muito em cada papo, Artur Mattar, Renato Mendes, Eglá Monteiro, Lui Seixas,

Giovanna Kelly, Thaís Rossi, Iza Marie Miceli, Simone Scifone e Lizete Rubano.

Espero não ter cometido muitas injustiças com minha memória frágil.

Agradeço à vida, à luta e aos sonhos coletivos e justos.

SUMÁRIO

Prefácio 11

Introdução 17

Primeiros encontros: entre o teatro de grupo e a cidade

- 1 Teatro de grupo: rastros de uma genealogia da prática no Brasil para um breve panorama de seus modos de organização 35
- 2 Chegando mais próximo: quando o teatro de grupo expande seu espaço na relação com seu entorno 85
- 3 Camadas sobrepostas na cidade: o que nosso olhar pode nos revelar 123

Encontros do teatro de grupo e ação cultural nos territórios

- 4 Quando se estabelecem diálogos para uma ação ampliada e alternativa: teatro de grupo como experiência e transversalidade 185
- 5 Encontros possíveis para conclusões até aqui 297

Posfácio 303

Referências 309

PREFÁCIO

Carmina Mendes André¹

*Sonho que se sonha só
É só um sonho que se sonha só
Mas sonho que se sonha junto é realidade*

(Prelúdio, Raul Seixas)

Prefácio. O que é um prefácio? É um texto, geralmente curto (viu!), colocado no início, que apresenta aos leitores e leitoras seja o conteúdo do livro seja algo relativo ao autor. Este livro é o resultado de uma dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, por um graduado em Licenciatura em Artes Cênicas e também ator d'A Próxima Companhia. Ponto. (Pausa). Que apresentação mais... rígida e boba!

Vou começar de novo.

1 Carmina Mendes André é uma viajante dentro da Academia. Graduiu-se em Teatro, fez mestrado em Filosofia, doutorado em Educação e pós-doutorado em História. Atuou como docente nos cursos de graduação em Teatro pelo Instituto de Artes da Unesp e, atualmente, é colaboradora voluntária do programa de pós-graduação em Arte pelo mesmo instituto. Jamais acreditou na formação das especialidades, pois leva à frente a ideia de que a vida é por inteira.

Prefacio, o que é? É um texto, que, como o Palhaço da Folia de Reis, vem à frente da Procissão, brincando com todo mundo (é igual ao Caio Franzolin), batendo em todo mundo (não é igual ao Caio F.), abrindo caminho para que os Reis possam passar para abençoar o Menino Jesus (igual ao Caio F.). É uma figura temida pelas crianças (não é igual ao Caio F.). Na Folia Pena Branca, da cidade de Uberlândia, uma maldição ronda a figura do Palhaço, nos conta Caio Franzolin no espetáculo solo *Enquanto chão*: todos morrem no ano seguinte à sua atuação na Festa! Então essa definição também não é boa, pode trazer mal agouro à carreira deste livro (e o Caio já fez aquela cara de bobo que só um Palhaço de talento sabe fazer).

Vou começar de novo.

Prefaciara é iniciar, dar o primeiro passo, preludiar. Brincar antes de começar. Então, prefácio pode trazer a infância do pensamento que se expressa neste livro! Pois então, gostei. Vou por aí.

Como um Folião, Caio, com sua bandeira (do Divino? Do teatro? Da universidade? Da diversidade?), depois da licença pedida, entra nas casas-sedes de oito grupos teatrais e, tal como os devotos da Folia, abençoa seus anfitriões.

O prefácio, ou a infância, do pensamento da pesquisa de Caio Franzolin é sua própria escolha existencial: *viver de teatro*. Nele há sonho, invento do viver coletivo e outros bichos. Tal como o “Prefácio” de Raul Seixas.

Neste momento, um menino que estava atento às nossas palavras, calçado com chinelos de dedo e vestido com roupas sujas de brincar na rua, puxou o meu vestido e, sem a menor cerimônia, perguntou: – Como é viver de teatro, Tia?

Ah, caros leitores e leitoras, esqueci de dizer que estou na sede d’A Proxima Companhia, palestrando sobre o trabalho do Caio Franzolin. Lá as portas ficam abertas para a população. E muitas crianças são frequentadoras do lugar.

Eu fiquei pensativa. Olhei para aquele menino que estava sério, esperando minhas explicações, quando algo surgiu em minha memória clownesca. Um tanto insólita, vejamos se faz sentido. E disse: – *Vou te contar uma história. Senta aqui.*

Era uma vez um menino pobre, que tinha perdido o pai e a mãe. O menino olhava em volta, e tudo estava deserto a seu redor. Olhou para cima e, num repente, quis ir para o céu, onde a Lua o olhava com muita ternura. E subiu, subiu. E quando chegou à Lua, qual não foi sua surpresa quando viu que a Lua era um pedaço de madeira! E foi para o Sol. E quando chegou ao Sol, viu que era um girassol de papel. E o menino foi para as estrelas. E viu que eram borboletas que estavam espetadas no céu com tachinhas coloridas. Então o menino resolveu voltar para a Terra, que era um quintal cheio de mato. O menino, sozinho, começou a perambular por aí.²

Enquanto tomava fôlego, olhei para o menino. Ele me olhou aborrecido, desconfiado, com medo de eu ser uma bruxa má, e perguntou com voz embrulhada: – *Viver de teatro é assim? Que coisa horrível!*

Retruquei: – *Não, não. Estou contando de como o artista encontrou o mundo antes de criar o teatro.*

E aí continuei a narrar.

E quando o menino parou em um riacho para beber água neste mundo feio e desbotado, ouviu alguém o chamar: – *Psiu! Ei menino!* O garoto olhou ao redor, saindo de um buraco de tatú, apareceu um sujeito vestido com nariz de palhaço. – *Quem é você,* perguntou o menino com medo. – *Sou o Ator, não tenha medo. Quer entrar em nosso esconderijo?* Ressabiado, ele acompanhou o Nariz de Palhaço até lá dentro. O lugar era lindo, colorido, com um Sol brilhante e, de noite, a Lua era brilhante e o céu cheio de estrelas. Surpreso e feliz, encontrou muitos meninos e meninas crescidos naquele lugar. E logo foi puxado por alguém para brincar de bola na beira da praia.

Neste momento, o menino me interrompeu bruscamente: – *Ah, esse lugar não existe, a senhora está inventando!*, disse cruzando os bracinhos e olhando, bravo, para baixo.

Eu continuei: – *Neste lugar eles plantam, colhem, cozinham* (o menino não me olha). – *Neste lugar eles fazem poesias com as palavras, com os movimentos do corpo, com os sons da voz* (o menino

2 Texto adaptado da obra *Woyzeck*, de Georg Buchner.

continua a não me olhar). – *Compram sorvete e comem sanduiche quando querem* (o menino se interessa). – *Brincam de bola até o anoitecer* (o menino olhou para mim) e, *quando eles estão cansados demais, podem dormir sem tomar banhoooo!*

O menino, pulando de alegria, me olhou com um sorriso e falou:
– *Sério?*

– *E muito mais. O que você quiser, eu falei.*

– *Pode comer chocolate?*

– *Sim, lá no buraco da Cia. de Teatro Heliópolis tem um montão.*

– *E tomar Coca-Cola com cachorro-quente na segunda-feira?*

– *Ah, isso só lá no buraco do Bando Trapos.*

– *E pode comprar roupas novas na loja do Seu António ali ao lado do Folias D'Arte?*

– *Ah, então você já conhece os buracos dos tatus-teatro!?*

O menino riu e disse sim com a cabeça.

– *E, se quiser, pode pegar a chuteira emprestada do Gabriel para ir ao campinho da Mungunzá de Teatro brinca de bola com o Caio (Marinho). O menino pulou e pulou e pulou. Só o Gabriel Küster que fez aquela cara de chafinho em dia que levantou com o pé esquerdo.*

– *Posso pegar o livro com figuras coloridas que vi lá no salão do Grupo Pandora quando fui assistir uma peça com a Paula (Praia), a Jú (Oliveira) e seu filho?*

– *Sim. E pode viajar em um tapete voador com o livro até o Coletivo Estopô Balaio. Conhece esse buraco?* O menino negou com a cabeça.

– *Posso ir voando para o Teatro da Investigação? Não, não! Quero ir festejar lá na Trupe Lona Preta.*

– *E pode virar onça pintada por lá.*

– *E posso virar árvore frutífera.*

– *E pode virar ouro de mina.*

Então, o menino fez uma pausa, colocou o dedo na boca e falou:

– *Posso voltar para abraçar minha avó a hora que eu quiser aqui ao lado d'A Próxima Companhia? E se a senhora quiser, pode ir lá, ela também tem um monte de histórias para contar.*

Então eu o abracei e disse: – *Isso é viver de teatro!* E o menino olhou para dentro de si, com um semblante feliz, fez que sim com a

cabeça. Saiu correndo com um pedaço de bolo de milho que o Caio faz muito bem. Mas quando chegou na calçada, vi que ele procurou algo no céu. Só escutei: – *Ah, ai está você!* E sumiu. Quando cheguei lá fora para me certificar do que era, lá estava a Lua com seu brilho forte. Deduzi que era isso.



Caio Franzolin é a gentileza encarnada. Um menino crescido. E é com esta ética da delicadeza que visitou seus companheiros de teatro, aceitou a água do pote, semeou confiança em seus entrevistados. Seus modos de vida, seus entendimentos sobre o viver do “teatro de grupo”, os modos de produção, a poesia cênica desprendida nos espetáculos, as ações pedagógicas, tudo ele colocou em sua cesta de palha trazida de Tocantins, presenteada pelo povo Krahô quando lá esteve. E este livro é o arranjo que fez na cesta, com mais cores, mais enfeites e muitas guloseimas.

Que os sabores entranhem em vocês, leitores e leitoras.

Carmina Mendes André

INTRODUÇÃO

Do Tempo que Foi e Será ou:

Relato para acalentar o Teatro que está Longe.

Encostado na porta de ferro, daquelas que deslizam e rangem, estava um menino.

Ele ficava ali, curiando quem entrava e saía. Aquela porta vermelha não se abria como aquelas das lojas ao redor, não tinha hora certa. Ficava na porta pois queria usar o sinal da internet. E sabia tudo que acontecia. A primeira vez que entrou – sim, ele entrava de vez em quando naquele espaço – foi quando tinha acabado de se mudar para uma das pensões ao lado. A porta estava encostada e ele entrou, sem muito motivo. De curiosidade mesmo. Um bando de gente se mexendo. Esquisito, parecia meio dança. Ao ser percebido, os olhares se cruzaram e todos pararam.

– Que criança é essa? Veio de onde? Esse aí é novo...

– Que gente esquisita; estão fazendo o quê? Que lugar grande! Uau, dava pra jogar um fut aqui.

– Aqui é um teatro, a gente faz teatro aqui. Pode vir quando quiser!

Na próxima sessão lá estava ele. Entrava para ficar olhando os ensaios, chamava os outros amigos da rua, e logo o teatro estava

cheio de crianças. Se alguém olhasse mais de dois minutos para aquela porta, ele já ia explicando que era um teatro, que o pessoal dali era legal e convidava para a pessoa “aparecer”. Aos poucos foi chegando mais gente dali mesmo. Um dia não foi ninguém assistir à peça. Não ia ter ninguém no público, nem de longe e nem de perto.

– Será que vocês não querem assistir? (um instante suspenso no ar e chega a resposta).

– Ow, vamo ajudar o pessoal do teatro! A gente vai. Espera um pouco que vou pegar uma blusa!

E teve apresentação. Com mais de quinze pessoas. Com mais de quinze vizinhos e vizinhas.

No tempo de hoje, a porta de ferro não abre, só a menor parte dela de vez em quando. Uma das vizinhas, sentada na frente da porta com sua máscara embaixo do queixo, pergunta:

– Quando é que vai voltar a ter aquela bagunça?

– Assim que possível.

Escolho abrir este texto partilhando essa narrativa. Extraída das memórias, experiências que pude ter e das lacunas preenchidas pela minha imaginação na maior aventura individual e coletiva que pude me colocar nos últimos tempos: estar em grupo. Criei essa pequena história, que apresenta um contexto em que o teatro estava com suas atividades suspensas por causa das questões pandêmicas, em um exercício proposto na disciplina Seminários de Pesquisa, buscando imaginar instantes em que a matéria da pesquisa aparecia na vida. Não imaginei que uma proposta aparentemente longe de um padrão acadêmico de escrita pudesse gerar este início para o trabalho. A parceira-orientadora, Carminda, conduz essa magia com exercícios, palavras e pensamentos, gerando inquietações poéticas e filosóficas. Este texto foi moldado pelas lembranças, mas foi saboreado coletivamente pelo grupo de que faço parte, pelas pessoas do coletivo, por isso sendo particular e plural.

Figura 1 – Integrantes do núcleo artístico A Próxima Companhia na frente de sua sede



Foto: acervo do grupo

O processo e a escrita desta dissertação me parecem ser justamente o exercício de me colocar frente ao espelho (da aldeia), de me deixar observar como corpo coletivo e em diálogo com o mundo. Com esta introdução e como desejo para este trabalho, lanço um convite para seguirmos juntos e juntas, na tentativa por instaurar o diálogo e os processos humanos. Deposito nisso minha esperança e comungo em poder estender meu coração, meus pensamentos e minhas ações a você que dedica este instante na leitura destes escritos. Tal organização dos pensamentos gera uma imensa instabilidade pessoal quando fixo as palavras nestas linhas, mas busco criar um espaço sobretudo poroso e de troca nutrida pelo tempo e pelas relações.

A busca aqui é possibilitar uma caminhada conjunta e que não se faz no caminho das certezas, mas no das inquietações e dos pensamentos em movimento. Antes de dizer o que me propus a tatear neste livro, fruto do meu processo no mestrado em artes desenvolvido entre 2020 e 2022, acredito por bem iniciar compartilhando uma espécie de autorretrato – talvez isso ajude a fazer conexões com

minha proposta de pesquisa – para aquelas e aqueles que ainda não conheço e para quem talvez me conheça, mas assim possa ver mais contornos, um ou outro detalhe e pigmentos que resultem em alguma imagem de mim, porém sem pretender com isso chegar a uma forma final. O final talvez não exista, existimos enquanto processo.

Aqui deixo meu convite para saber um pouco mais da minha imprecisa autoimagem, mas, se preferir, pode pular esta parte e seguir adiante.

Voltando meu olhar um pouco no tempo, percebo que minha prática artística vem do teatro, e, de certa forma, minha prática pedagógica também, em especial do teatro de grupo. Faz aproximadamente doze anos que a vida me presenteou com o encontro com quatro pessoas que partilham risos, choros e invenções. Nosso grupo se chama A Próxima Companhia. Neste bando, temos Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira, Paula Praia e eu. Mantemos uma sede, um galpão alugado que fica nos Campos Elíseos, Centro de São Paulo, e a partir dessas relações se desenvolvem boa parte das minhas inquietações.

Esse grupo se originou de um processo artístico-pedagógico não formal, conduzido pela artista-pedagoga Cida Almeida. Daquele espaço, pudemos sentir o chão comum que sustentaria nossas práticas e sonhos. Além disso, tivemos muitas contribuições na construção de nossa práxis artística pelos atravessamentos de professoras e professores no Instituto de Artes da Unesp – Alexandre Mate, Luiza Christov, Eliane Bambini (*in memorian*), Rita Bredarioli, Lúcia Romano, Carminda Mendes, Marianna Monteiro, José Manuel Lázaro, Kathya Godoy, Wagner Cintra e Mário Bolognesi. Isso porque, em diferentes momentos, três integrantes do grupo cursaram graduação em Licenciatura em Arte-Teatro (LAT), e eu fui um deles. De certa forma, dois espetáculos do grupo surgem de trabalhos desenvolvidos a partir da Unesp. Um deles é nossa peça de rua *Os tr3s porcos* e o outro, chamado *Enquanto chão*. Este último nasceu da pesquisa de que fiz parte e foi orientada por Carminda Mendes André. Contou com Milene Valentir, Diga Rios e Cristian Reichert, e

os desdobramentos dessa pesquisa principal (Fapesp) foram minha iniciação científica (CNPq) e meu TCC – *Processos de construção da memória em cena*.

Na pesquisa de campo, tentamos refletir sobre os festejos populares como ação de resistência de comunidades tradicionais que se encontram em risco de apagamento cultural, frente ao discurso do desenvolvimento/progresso. Espero que vocês tenham tido contato com a pesquisa *Intervenção urbana como práxis arte-educativa: encontro com foliões*,³ bem como com as intervenções, documentários e textos que este grupo criou. Caso contrário, fica meu convite.

Para concluir esta apresentação pessoal, partilho a minha mais recente experiência educativa, e mais contínua, que é estar na Fábrica de Cultura do Capão Redondo, atuando como educador de figurino para turmas majoritariamente de mulheres adultas da Zona Sul de São Paulo. Também faço parte da equipe do Projeto Espetáculo, que trabalha com jovens do território em processos de pesquisa artística para a criação teatral em diálogo com sua realidade. Processos que buscam a prática colaborativa e o exercício da autonomia.

A dimensão da minha prática pedagógica tem início nas ações do teatro de grupo com oficinas, treinamentos, tentativas de organização dos processos e procedimentos que experimentávamos coletivamente, com diversas faixas etárias e contextos. Um ponto fundamental também foi a experiência de ser assistente do cenógrafo professor titular da ECA-USP Cyro del Nero (*in memoriam*) por cerca de dois anos até sua partida, me deixando um pouco como legado a invenção, a reflexão, a busca pelo conhecimento e a intensa paixão pelo teatro. Depois caminhei para a licenciatura, justamente

3 A pesquisa *Intervenção urbana como práxis arte-educativa: encontro com foliões* foi realizada com apoio da Fapesp e, entre os materiais produzidos e que podem ser consultados, temos o canal na plataforma YouTube com os documentários audiovisuais realizados ao longo das pesquisas nas três comunidades estudadas. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCS8ncwmWupzw_Wi5tMCwSGw. Acesso em: 10 mai. 2022.

buscando ampliar as práticas e reflexões sobre a arte e a educação, nas tentativas de processos emancipatórios, autogestionários.

O que me passa agora é que, em tudo isso, sempre foram processos coletivizados, sempre foram parcerias, sempre existindo variadas espécies de troca.

Pelos passos que constituem esta caminhada, escolhi tornar em pesquisa as observações e inquietações de que me vejo rodeado faz alguns anos, justamente em virtude da minha atuação artística e educativa, sendo eu, como falei, integrante de um coletivo teatral e também educador, ou melhor, arte-educador, atuando prioritariamente na cidade de São Paulo em processos artístico-pedagógicos não formais. A pesquisa que aqui ganha, além do contorno, corpo e movimento, é desenvolvida com orientação da parceira constante professora doutora Carmina Mendes André, no programa de pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, e tem como suporte acadêmico e afetivo, também, as múltiplas existências que compõe o grupo de pesquisa Performatividades e Pedagogias (CNPq).

Figura 2 – Em cena, Caio Franzolin no espetáculo *Enquanto chão*, d'A Próxima Companhia



Foto: acervo do grupo

Neste ponto nos reencontramos caso tenha preferido avançar além da narrativa-retrato. Aqui a tentativa será nos aproximarmos das minhas motivações e pensamentos como artista-educador-pesquisador – ser inconcluso por natureza – que mobilizaram o desenvolvimento desta publicação.

Assim como no teatro, que acontece por meio do encontro, da relação e da troca, para estruturar e alimentar este trabalho, proponho que o nosso jogo seja por meio de encontros, também. Passaremos por momentos, encontrando parceiros e parceiras, dialogando, formando narrativas, refletindo e experimentando visões de mundo. Nosso primeiro encontro terá como mote a aproximação de pontos de vista para entendermos quais os contornos do chamado sujeito histórico teatro de grupo.

A seguir, lançaremos olhares para outros aspectos fundamentais em nosso processo de criação, entender as dinâmicas da cidade e, com isso, o encontro será tomado pelo jogo dinâmico entre o olhar mais distante e mais aproximado do tecido urbano, suas possíveis leituras e fluxos.

Pelos deslocamentos, caminhadas e experiências que pude ter na cidade, meu olhar busca entender seu espaço e sua constituição. O que me desperta curiosidade é a infinidade de elementos materiais e imateriais que a compõe, sendo agentes que operam a vida urbana, bem como relações diretas e indiretas que trabalham nas diversas correlações de forças, a partir de distintas visões de mundo. O espaço urbano é construído a partir dessa multiplicidade, como aponta o geógrafo brasileiro Milton Santos.

A cidade é o espaço por onde caminho, espaço onde estou inserido na maior parte do tempo, e, nesta pesquisa, ela se alia às minhas práticas e experiências com o teatro de grupo, buscando suas conexões que por vezes se apresentam apartadas uma da outra, a cidade de um lado e o teatro de outro.

De qual forma os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo incidem no meio urbano? É notório que a atuação do sujeito histórico teatro de grupo se expressa no tecido urbano em uma escala

reduzida e concentrada localmente, mas será possível identificar sinais impressos por sua ação ao longo do tempo na cidade?

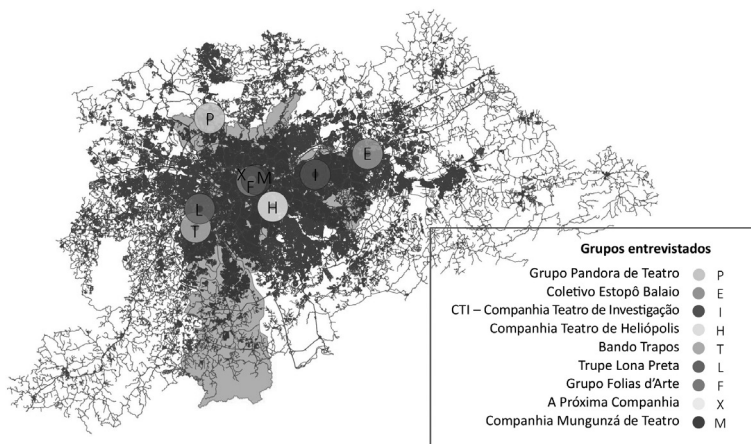
Aproximando nossas lentes, a experiência reside em tentar perceber simbolicamente que as paisagens urbanas repletas de uma infinidade de estímulos contêm em si, em seu cotidiano, inúmeras sutilezas. Partimos de uma hipótese de que, a princípio, o teatro de grupo parece exercer uma ação sutil e potente nos territórios onde estão inseridos os espaços-sedes dos coletivos na cidade de São Paulo, bem como em diversos outros territórios, cidades, países. Buscamos entender o quanto, de fato, o agir sutil dos coletivos, seu caráter simbólico e subjetivo, ocorre. Fará parte de nossos encontros ao longo do trabalho a tentativa de localizar elementos para refletir a respeito das práticas adotadas pelos grupos, sua intencionalidade e suas reflexões acerca da relação entre o discurso lançado e as práticas materializadas.

Como mostrado em diversos estudos teóricos sobre o sujeito histórico teatro de grupo (Mate, 2008; 2012; 2018; Garcia, 2017; Trotta, 2008; Fischer, 2010; entre outros), os coletivos teatrais alinhados com esse modo de produção buscam praticar a autogestão e a autonomia dos sujeitos, em um jogo entre o particular e o coletivo. Criam possibilidades de articulações coletivas e múltiplas a partir do encontro com seus contextos espaciais e temporais.

Os encontros também se apresentam na metodologia adotada, sendo criados diálogos com integrantes de oito coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo que mantêm espaços-sedes. Esses coletivos que compartilharam seus pensamentos e experiências para esta publicação são: Coletivo Estopô Balaio, Trupe Lona Preta, Companhia de Teatro Heliópolis, CTI – Companhia Teatro de Investigação, Grupo Folias d'Arte, Companhia Mungunzá de Teatro, Grupo Pandora de Teatro, Bando Trapos.

Tais grupos desenvolvem uma multiplicidade de trabalhos em territórios distintos e espalhados pela cidade de São Paulo, separados por quilômetros de distância e compartilhando o mesmo modo de produção compreendido no teatro de grupo. Uma das opções que foram feitas na pesquisa se refere aos encontros ocorrerem com

Mapa 1 – Mapa da região metropolitana de São Paulo, com destaque para a área do município de São Paulo: localização dos coletivos entrevistados na pesquisa



Fonte: elaborado pelo autor

coletivos que estejam inseridos e atuando em um tempo histórico mais recente (2015-2020), pertencendo a uma geração após a primeira década dos anos 2000. A indicação desse período se dá também por ser um momento em que há um arrocho nos direitos sociais e, consequentemente, a ausência de políticas culturais em várias esferas públicas, com governos que perseguem trabalhadores e trabalhadoras da cultura e da educação e pessoas ligadas aos movimentos sociais, entre outros segmentos que trabalham na perspectiva da justiça social.

Os coletivos teatrais continuam atuando mesmo em meio a esse contexto absurdo, são pontos destoantes nesse cenário por, justamente, firmarem seus espaços e ações enfrentando as múltiplas características do fascismo que se revelaram acentuadamente após o golpe jurídico parlamentar sofrido pela democracia brasileira (2016), quando foi retirada do cargo Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores), a primeira mulher eleita pelo voto direto dos cidadãos e das cidadãs brasileiras para a Presidência da República.

Neste processo de pesquisa, assim como o mundo todo, deparei-me com um obstáculo presente, inquestionável e nada colaborativo. Muitos fatores assolaram a sociedade no contexto da pandemia de covid-19, e seus reflexos continuam presentes. As portas dos espaços culturais se fecharam, cada coletivo tentando se preservar e cuidar da sua existência na menor grandeza. A proposta de campo da pesquisa necessitou ser adaptada para o formato de encontros remotos. Com esse contexto, surge uma nova dúvida: o teatro de grupo, os coletivos poderão sobreviver à passagem desse período? Talvez a resposta mais simples e efetiva seja um “sim”, mas o problema é saber o “como?”.

Retornando ao caminho, após os encontros iniciais pesquisando a relação entre o teatro de grupo e a cidade, procuramos encontrar, na atuação teatral dos coletivos nos territórios, um olhar integrado a partir de ações culturais que extrapolam a cena, ocorrendo nas mais diversas conformações. Este movimento tem impulso na inquietação acerca da compreensão achatada da atividade teatral dos coletivos, entendida apenas como o momento da apresentação, do grande espetáculo. Buscamos uma compreensão de que ação do teatro de grupo não se restringe apenas aos espetáculos.

Nesse sentido, a ação cultural⁴ se apresenta como ponto importante para o processo de reflexão. É possível uma compreensão das ações artístico-pedagógicas desenvolvidas como elementos estruturantes das práxis dos grupos de teatro que dialogam com a cidade? Em tais encontros, a busca se dará no entendimento das ações dos coletivos do teatro de grupo não apenas como ações acessórias, mas constituídas de intencionalidade e que, consequente e

4 Esse tema será mais bem exposto no terceiro capítulo deste trabalho. Em linhas gerais, ação cultural é um termo vastamente abordado por diversos pesquisadores, entre eles o professor Teixeira Coelho (1997; 2012), e que trata da criação de pontes entre o público e uma obra de cultura ou arte, valendo-se de agentes culturais previamente preparados e criando processos em que é definido nitidamente um início, mas não um fim determinado, e que não se prestam a ter resultados explícitos.

potencialmente, podem ser apontadas no sentido do que busco chamar de projeto político-artístico-pedagógico.

A partir da geografia urbana, do sujeito histórico teatro de grupo e sua ação cultural, pretende-se construir o entendimento de que cada grupo teatral, sediado em um território distinto da cidade, dialoga com seu entorno à sua maneira. Mas em qual medida podemos afirmar que, por meio da troca, os grupos de teatro se relacionam com os territórios do seu entorno e assim potencializam de fato sua pesquisa artística?

Se considerarmos que existem trocas pedagógicas não formais praticadas pelos grupos, podemos provavelmente estabelecer aproximações com a ação educativa de Paulo Freire – a pedagogia da autonomia e as práticas emancipatórias. Pretende-se exercitar uma visão mais plural e diversa da educação a partir da pedagogia social, da própria cidade educadora ou de tantas outras possibilidades pedagógicas que estão à parte do modelo hegemônico de educação escolarizante.⁵

Esse modelo, de acordo com educadores como o pesquisador Iván Illich (1970; 1973), carrega uma educação alinhada com as tradições hegemônicas ocidentais-eurocêntricas que privilegiam uma ordem científica e racional. Dessa forma, consiste em um tipo de educação centrada na professora, na alfabetização, em operações matemáticas, no sistema seriado, em divisão de matérias/disciplinas etc. A crítica a um modelo de educação escolarizante tem sido feita por vários autores, dentre eles, destacamos o próprio Paulo Freire (1994), que trabalha com o termo “educação bancária” para definir aquele tipo de educação que faz do estudante um reprodutor de

5 De acordo com a pesquisadora Márcia Buss-Simão (2016, p.194), “Historicamente, a educação infantil, no Brasil se constituiu com base em duas concepções: educação assistencialista e educação escolarizante. Por meio de engajamento político de pesquisadores, mães, pais e militantes, a área alcançou garantir especificidades e a garantia do direito das crianças à educação infantil na Constituição de 1988 e na LDB, de 1996, direitos que se concretizaram nas *Diretrizes curriculares nacionais para a educação infantil*, documento que rompe com essas duas concepções de educação das crianças presentes ao longo da história da educação infantil no Brasil”.

conteúdos e não um ser crítico e problematizador do mundo. Para esse educador brasileiro, a escola tradicional seria alçada à detentora do conhecimento, e o educando, chamado de “aluno” por esse modelo opressor de educação, estaria ali para receber o conteúdo que seria “depositado” por ela, como em uma operação bancária para formar mão de obra barata. Essa mão de obra seria composta pela totalidade de educandos advindos das classes trabalhadoras, chamadas nesse modelo hegemônico bancário de “classes sociais mais baixas” – termo empregado com intuito de inferiorizar os sujeitos. O modelo bancário de educação é, portanto, aquele que cria e reproduz as condições de perpetuação do sistema capitalista de exploração.

Nesta pesquisa que se propôs a entender as relações do dentro/fora das sedes dos grupos, os processos artístico-pedagógicos se apresentam também alinhados na perspectiva do diálogo entre o interior dos núcleos artísticos do teatro de grupo e suas ações para fora, nos territórios.

Esta chave de leitura parte do entendimento da ação cultural em Paulo Freire (1978) e Teixeira Coelho (2012). Segundo eles, para a ação real, os indivíduos são entendidos como artistas, educadores, agentes da autonomia, seres éticos e conscientes de sua infinita inconclusão, de sua responsabilidade e de sua visão crítica de mundo. As esferas de sua atuação possibilitam a ativação da imaginação, da ação coletiva e da reflexão. A partir desse ponto de vista, tomando por base Teixeira Coelho (2012), é exatamente isso que o teatro promove como ferramenta da ação cultural por trabalhar em diversas camadas.

A primeira delas é a “consciência do eu (a consciência do equipamento pessoal, dos sentidos humanos, do próprio corpo no espaço, da própria subjetividade, da figura de si como os outros a veem, da própria representação como a mente se oferece)” (Coelho, 2012, p.86), com isso o entendimento de si como sujeito.

Por se caracterizar como uma atividade coletiva, o teatro, para Teixeira Coelho (ibidem, p.87), experimenta a “consciência do coletivo (a noção da existência do outro, a partilha de ideias e bens, a interação relaxada, a convocação das energias comuns para a solução

da proposta)”, em uma perspectiva na qual o outro é companheiro de jogo, é participante, é o alguém que não é você mas que compartilha o mundo consigo.

Por fim, no mesmo trecho, o autor busca avançar na ideia de consciência do espaço trabalhada pela linguagem teatral e caminha para a “consciência do entorno (consciência das coisas, de uma cadeira, da água, do espaço, da natureza, do artifício, das relações estabelecidas pelas coisas entre si e entre elas e o próprio corpo e os outros corpos” (ibidem, p.87), criando o entendimento para além da consciência de si e do parceiro de jogo, mas também envolvendo a conscientização sobre o espaço e de tudo que está ao redor no momento do jogo da cena.

Cabe dizer que o termo “outro” utilizado por Teixeira Coelho não está associado diretamente a ideia do “estereótipo do outro” que o historiador Peter Burke (2004) apresenta na perspectiva de uma visão do “outro” mediada por estereótipos e preconceitos, relacionada a pontos de vista em que, consciente ou inconscientemente, grupos confrontados com culturas distintas reagem de duas formas: a buscar similaridades com a “outra cultura” e, portanto, assimilando-a, ou entendendo o “outro” como oposto à sua própria cultura.

Neste trabalho, entendemos que a noção de “outro” da frase de Teixeira Coelho está mais próxima do entendimento do educador Jorge Larrosa (2002) quando este último afirma serem três as possibilidades de encontro com o “outro”: o encontro do reconhecimento, o da apropriação e o da experiência. Vemos a nós mesmos refletidos no outro a partir do reconhecimento. Há a dominação do outro pela apropriação. Mas há uma qualidade diferente no encontro que se refere à experiência – que dialoga sobremaneira com o que Teixeira Coelho mostra concernir ao teatro na ação cultural – quando aprendemos com o outro, na pluralidade que ajuda a ampliar as percepções de si.

Dessa forma, a cena produzida pelo teatro de grupo busca dialogar com o público; a produção não faz parte apenas de um gozo estético, mas também ético, crítico, político (sobretudo no que concerne ao caráter interventivo) e formativo. Por consequência, parece haver

uma pista apontando para a existência de uma carga de transversalidade na atuação desses coletivos – caminhando na contracorrente das ideias/teses hegemônicas da totalização e da especialidade.

Por um lado, observa-se em cada coletivo a dilatação e o aprofundamento de suas pesquisas artísticas, em interação com seu entorno, criando linguagem e territórios particulares, de cooperação, de troca, que abrangem áreas diversas que vão desde a saúde, passam pela habitação, meio ambiente, educação e tantas outras nas quais se notam desigualdades nas comunidades – entende-se aqui o que é particular, local. Por outro lado, estes grupos buscam redes a partir de sua origem artística, articulam-se com outros coletivos de teatro de outras regiões da cidade, por vezes de outros estados e países, para potencializar sua circulação, suas técnicas e suas experiências locais – esta perspectiva é mais ampliada, global.

Porém, tudo parece ter como ponto de partida o lugar, o espaço de origem de onde se parte e para onde se vai retornar. A presença dos grupos mantendo sua sede com continuidade em um mesmo território gera, por meio de disputas diversas, uma construção de imaginário, noção de pertencimento, ampliação de mundo, sendo isso associado a uma perspectiva múltipla, não apenas a algo que é passado, depositado, mas construído coletiva e cotidianamente entre todos e todas.

A ação cultural parece ser a base do processo prático que se desenvolve com o passar do tempo, em cada oficina, peça, evento, encontro, festa. O teatro de grupo sobrevive na cidade achando as brechas e incidindo nos contextos urbanos a partir de seu encontro, do estar presente e em relação.

O objetivo artístico-pedagógico dos grupos de teatro está inserido na prática cotidiana a partir de sua sede – no que denomino aqui como território de criação –, bem como em sua atuação nas ruas, no espaço público. Assim, os processos que são instaurados não tratam da espera por outra realidade que chegará, de uma utopia longínqua; fazem-se no exercício e na atuação constantes da prática da liberdade e leitura de mundo, de ação e de apreciação sobre o fazer artístico e das tantas camadas – para além do teatro – que se aglutinam no cotidiano dos grupos com seu entorno. Essa prática da liberdade está

relacionada, por exemplo, ao processo de descolonização, no qual os sujeitos finalmente se reconhecem como capazes de transformar a sua realidade, opondo-se à invisibilidade de sua história e de sua cultura, e por consequência construindo um mundo mais igualitário e com justiça social.

Tais relações e construções são compostas e identificadas não pela linearidade e pelo desenvolvimento uniforme; são esboçadas por momentos efêmeros, epifanias de mundo, algumas incoerências e contradições que se apresentam nos percursos. Acreditamos na necessidade de se respirar fundo, transformar as urgências em combustível para as lutas e não em paralisia. Ampliar a escuta para o entorno, a vida que transita, circula, habita os territórios de criação no dentro/fora e no “fazer com” em vez do “fazer para”. Sigamos na travessia, vislumbrando tantas potências de existência e de resistências, a exemplo do teatro de grupo, promovendo encontros, engajando lutas e se opondo às violências históricas que o sistema capitalista impõe à sociedade.

A criação artística dos coletivos são exercícios de tradução simbólica e metafórica do mundo em que vivemos. Camadas de tempo se cruzam e se sobrepõem nos processos entre passado, presente e futuro. Os espetáculos e as diversas ações lançam olhares para o futuro. Cada vez mais, temos consciência de que a disputa está no imaginário, na potência da esperança, da ação concreta e simbólica, das pesquisas e criações despertarem sensações e reflexões com quem se depara com essas ações.

Dessa forma, encerro esta introdução com uma citação de Milton Santos (2007, p.82), na qual ele afirma:

[...] cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento.

Com isso, esta publicação busca evidenciar os diálogos entre cultura e território a partir das experiências dos coletivos teatrais alinhados com o sujeito histórico teatro de grupo e, dessa forma, criar conexões com a consciência de pertencimento, de comunidade e da metáfora do cimento, a que Milton Santos se refere. Uma matéria fundamental para se estabelecer a liga, a união entre as partes e disso encontrar a unidade na multiplicidade. A linha que queremos percorrer nesta pesquisa, em um exercício de corda-bamba, é aquela traçada pela arte-educação, relacionando o teatro de grupo à ação cultural nos territórios, como tentaremos nos aproximar ao longo de nossa jornada.

Figura 3 – Intervenção do Grupo Esparrama de Teatro



Foto: acervo do grupo

PRIMEIROS ENCONTROS:
ENTRE O TEATRO DE GRUPO E A CIDADE

1

TEATRO DE GRUPO: RASTROS DE UMA GENEALOGIA DA PRÁTICA NO BRASIL PARA UM BREVE PANORAMA DE SEUS MODOS DE ORGANIZAÇÃO

Conforme exposto anteriormente, esta reflexão se inscreve no entendimento das possíveis articulações entre os processos artísticos-pedagógicos dos grupos com sede na cidade de São Paulo e o diálogo com os territórios de seu entorno. Neste capítulo, o objetivo é apresentar um breve panorama de um modo de organização teatral denominado teatro de grupo. Não se trata de um estudo historiográfico, mas de uma apresentação de bases que auxiliem na possível caracterização do teatro de grupo presente na cidade de São Paulo, principalmente no período compreendido entre os anos de 2015 e 2020.

Nesta caminhada, será fundamental partirmos dos rastros de uma genealogia dessa prática no Brasil, a fim de entendermos como esse modo de existência pode ser configurado na atualidade. Teremos como solo para nossa reflexão as entrevistas com integrantes de coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo, dentro do tempo histórico de recorte da pesquisa, bem como, evidentemente, que mantêm sedes e que foram principalmente ativadas no período escolhido. Além desses encontros, também serão trazidos estudos teórico-conceituais sobre o teatro de grupo para nos dar suporte para uma análise sobre as semelhanças e divergências entre as definições dessa forma de organização teatral nas décadas anteriores e o que se observa na atualidade.

Início conversando com minhas lembranças na tentativa de encontrar a primeira vez que vi um coletivo de teatro de grupo em ação. Talvez por me deparar, ao longo da vida e desta jornada, com diversas definições teóricas sobre o teatro de grupo, conceituações consolidadas, eu precise retornar para minhas lembranças e afetos, balizando pelo vivido as definições encontradas.

Pesquisar também é vasculhar nas memórias os traços incompletos que fizeram das experiências do pesquisador impulsos para o mergulho. É preciso encontrar na própria história os vestígios nos quais se localizam os elementos que, por sua vez, imprimiram marcas e originaram a base para o querer aprofundar-se em um tema, um assunto, ligado neste fio contínuo da trajetória pessoal. O gerador de inquietações provavelmente esteja calcado em fragmentos de memórias que, em geral, nem têm tanta nitidez.

Quando estava na formação técnica de atuação no Teatro Escola Macunaíma, lembro-me de que não tínhamos aulas no curso às sextas-feiras à noite. Para mim, revelou-se aí justamente um dia para ter muitas aulas. Sextas, sábados e domingos, quase que ininterruptamente, foram meus momentos de buscar, devorar o que parecia ser toda a programação teatral da cidade. Podia conhecer peças, espaços e possibilidades diversas de se fazer teatro. A maior parte desse tempo, passei nas programações do Centro Cultural São Paulo – CCSP, nas duas salas (Jardel Filho e Paulo Emílio), no porão (sala Ademar Guerra), no aquário da sala Adoniran Barbosa e nos lugares abertos. Naquele espaço e em sua programação, havia grande multiplicidade de trabalhos cênicos, com curadoria de Sebastião Milaré (*in memorian*) e Lizette Negreiros (*in memorian*), que enchiam meus olhos e pensamentos. Só depois soube que existiam estes dois serem maravilhosos na curadoria do espaço, e, com o passar do tempo, minha admiração pelo (Sebastião) Milaré e pela Lizette (Negreiros) foi cada vez maior.

Era lá que aconteciam também as mostras latino-americanas de teatro de grupo,¹ realizadas pela Cooperativa Paulista de Teatro.

1 A Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo é um projeto realizado pela Cooperativa Paulista de Teatro, sua primeira edição ocorreu em 1997 com a

Por meio do CCSP, cheguei aos materiais de divulgação de outros espetáculos que aconteciam na cidade, e por ali já fazia minha agenda para não perder (quase) nada. Tinha e ainda cultivo paixões por espetáculos, a que assistia uma vez, duas ou várias vezes. Além dos espetáculos, devorava os programas, guardando, inclusive como um relicário, uma coleção de todos os que recebia. Caminhando por esse exercício mnemônico, vejo-me em tantos lugares, com vontade urgente de encontrar mais e mais espetáculos, e também revisito o prazer e a delícia de tentar ler o que estava acontecendo diante de mim em cada experiência.

As memórias despertadas têm um objetivo: auxiliar-me na conexão do passado vivido com a pesquisa que desenvolvo no presente e, em especial neste capítulo, na descoberta do sujeito histórico² teatro de grupo. E por aqui também me interessa saber: você já pôde assistir ao trabalho de um coletivo de teatro de grupo? Existe uma lembrança guardada desse acontecimento? Esse exercício compreende um impulso inicial para ativar as memórias e o entendimento que você tenha sobre o teatro de grupo. Vamos encontrar, no decorrer deste trecho do livro, as características compreendidas por tal determinação: o sujeito histórico teatro de grupo.

Lembro de encontrar algumas atrizes e atores em espetáculos diferentes, mas que tinham semelhanças estéticas. Também observava, nos programas e fichas técnicas, alguns nomes de diretores e

1ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, tendo continuidade em 1998, com a 2ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, e ganhou nova dimensão com as edições que se seguiram, já no âmbito da América Latina. Sua última edição foi a X Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo realizada em 2015.

2 Por sujeito histórico entendemos todos os agentes da ação social, aqueles e aquelas que participam do processo histórico e cujas ações interferem nele, sendo indivíduos, grupos ou classes sociais. A condição de sujeito histórico individual e coletivamente pressupõe a consciência das possibilidades de mudanças e permanências históricas. Dessa forma, tendo em vista o recorte histórico territorial da presente pesquisa, adotaremos a denominação sujeito histórico teatro de grupo uma vez que há, naqueles que consideramos teatro de grupo da cidade de São Paulo, uma consciência coletiva sustentada em uma análise pertinente da realidade e uma ética presente nos grupos que compõe esse sujeito histórico, a partir de sua atuação.

de outras pessoas e funções. Muitos espetáculos eram apresentados como criações de um coletivo, e cada um desses grupos tinha trajetória, repertórios e pesquisas próprios.

A imagem de coletivo criativo começava a se formar para mim. E desses coletivos, uma ligação com outros espetáculos, falas que ecoavam manifestos, circulações de um grupo no espaço de outro grupo e um fluxo de ações que depois pude entender e nomear de movimento teatral.

Mas nem tudo a que eu assistia se tratava unicamente de teatro de grupo; esta era uma parcela dentro da produção teatral com que eu tinha contato. Essa diferenciação foi se definindo aos poucos para mim. O olhar nos detalhes me fazia pensar sobre o tamanho das produções, seus possíveis custos, qual a peça que estava sendo encenada e a sensação de uma certa proximidade ou descolamento com o que estava diante de mim.

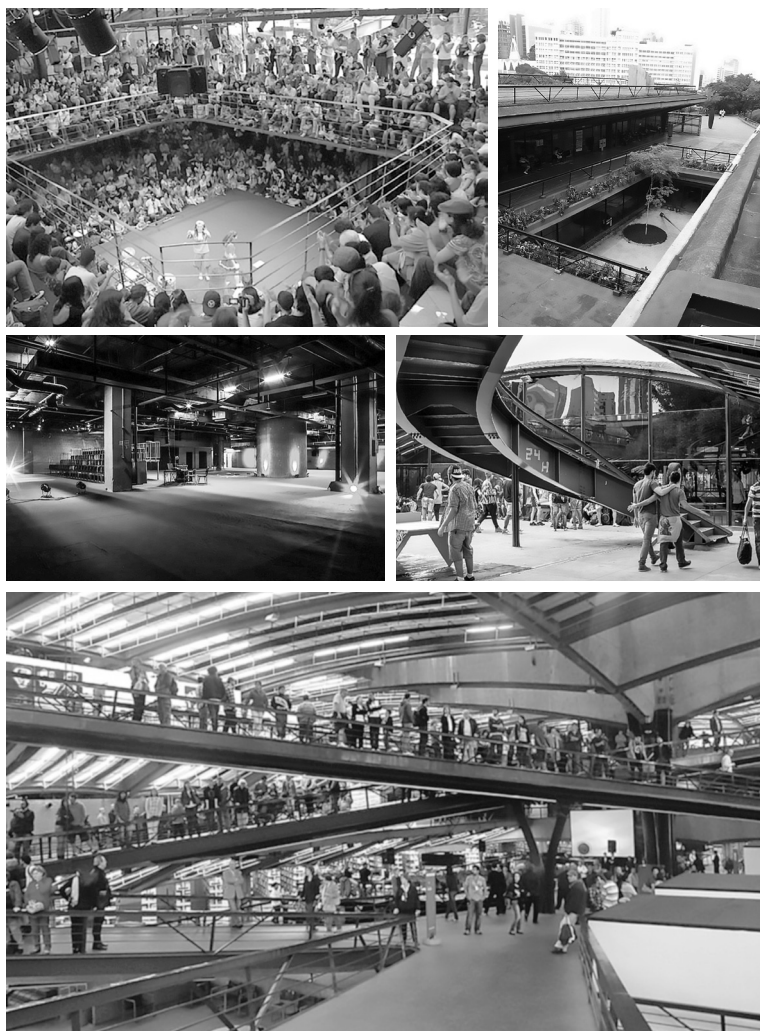
Quase que começo aqui alguma definição do teatro de grupo e até uma separação entre o teatro ilusionista, que observava com maior evidência nos grandes espetáculos, em grandes edifícios teatrais, em contraponto às produções mais independentes, autorais, grandiosas em outros sentidos, chamadas muitas vezes de alternativas.

A memória é lacunar, e justamente suas lacunas são o terreno fértil para a imaginação. O memorialista se alimenta do diálogo do real com o ficcional, nos instantes em que se exercita a criação como matéria para preencher espaços e seguir na história. Esse jogo entre real e ficcional se reflete na oscilação do meu papel entre o de um contador de causos e um historiador criterioso. Nesse trânsito entre os dois, não estou sozinho, caminho com parceiros e parceiras do teatro de grupo, que nas entrevistas e na vida me ofereceram generosamente o chão para este exercício de reflexão.

Mas antes de recorrer à ajuda, posso trazer uma das minhas marcas neste “oceano de memórias”. Foi em um sábado à noite, estava frio, e uma fila – que me surpreendeu logo que saí da estação Vergueiro do metrô – era vista ao longe e já se mostrava bem comprida. Consegui um ingresso depois de passar pela fila da bilheteria e me encaminhei para outra, aquela diante da sala onde aconteceria a

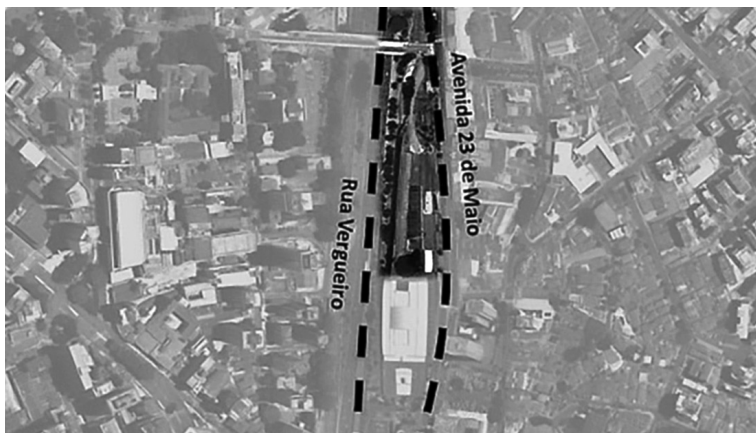
apresentação – tudo isso acontecendo naquele espaço absolutamente novo para mim. Eram várias filas, e muita gente querendo assistir aos espetáculos que faziam temporadas simultâneas naquele imenso e vivo espaço chamado CCSP. Penso que, nesse dia, ganhei vários

Figura 4 – Espaços do Centro Cultural São Paulo (CCSP)



Fotos: divulgação CCSP

Figura 5 – Localização do Centro Cultural São Paulo (CCSP)



Fotos: divulgação CCSP

presentes: ver um espetáculo, conhecer um grupo de teatro, me perder naquele espaço público. Descer as escadas e poder, a cada lance, sentir que estava me conectando com algo espantoso, o encontro teatral em um porão chamado Espaço Ademar Guerra.

Aqui tento apertar minhas lembranças para ver se encontro o nome da peça, e nada me vem – mas do grupo eu me lembro. Estavam com uma mostra de repertório – ainda não sabia que existiam mostras de repertório –, e eu, acredito, fui a todos os espetáculos. Sempre atentamente observando os temas, que dialogavam entre si, o elenco, que tinha uma constância, a estética, no sentido de sua forma e/ou estilo, comuns às peças. Cemitério de Automóveis era o nome do grupo. Nunca pude me esquecer das atuações a que assisti, dos textos, dos pensamentos mobilizados, da encenação integrada àquele espaço tão inusitado, que eu não imaginava poder comportar uma encenação. Justamente, parece-me hoje que tal experiência me deslocou, deflagrou um processo de ampliação completa do mundo delimitado pelas noções mais hegemônicas de teatro que eu tinha até aquele momento, exatamente quando iniciava um processo de formação mais sistematizado de atuação, em um curso técnico em uma instituição particular.

Depois de tais apresentações, foram inúmeros outros espetáculos, mostras, espaços que encontrei e grupos desvelados. Acessando uma memória, o “novelo” parece se desenrolar e, cada vez, mais trazer outras imagens: Companhia do Latão/SP, Parlapatões, Patifes e Paspalhões/SP, Companhia do Feijão/SP, Teatro da Vertigem/SP, Ágora Teatro/SP, Teatro Kaos/SP, Ivo60/SP, Balagan/SP, Teatro Oficina/SP, Teatro Popular União e Olho Vivo/SP, Lume Teatro – Campinas/SP, Companhia Estável/SP, Barracão Teatro – Campinas/SP, Grupo Galpão – Belo Horizonte/MG, As Graças/SP, Brava Companhia/SP, Fraternal Companhia de Artes e Malas Artes/SP, Grupo XIX de Teatro/SP, Clowns de Shakespeare – Natal/RN, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes/SP, Folias d’Arte/SP e tantos outros.

Figura 6 – Apresentação do espetáculo de rua *Os três porcos*, d’A Próxima Companhia, na ocupação Vila Soma, em Campinas (SP)



Foto: acervo do grupo

Tantas experiências e uma sensação percorre meu corpo até hoje: estar junto. Fazer teatro pressupõe coletividade. Hoje percebo que foi como público que me deparei com a potência do instante de comunhão que o teatro proporciona, na atuação entre aqueles e aquelas que estão em cena, mas também, e em grande parte, com o público que está compartilhando daquele espaço-tempo, daquela efemeridade. Também existe uma outra camada que diz respeito ao teatro de grupo e às minhas percepções que se relacionam à continuidade do trabalho, à elaboração e prática estética, política e ética, que hoje consigo observar presentes naqueles trabalhos e que fazem parte da minha própria busca como integrante de um coletivo do teatro de grupo.

Teatro de grupo como modo coletivo e alternativo (em contraste à forma hegemônica) de se fazer teatro

Não sei se você conseguiu lembrar de um espetáculo que esteja guardado em sua lembrança, mas proponho que imaginemos uma peça acontecendo e nós ali no teatro como espectadores. Provavelmente, em tal imagem exista uma ou mais pessoas atuando em cena. Talvez essa possa ser uma imagem que contenha sinteticamente uma representação geral da atividade teatral. Observando quem está em cena e tendo nosso ponto de vista, enquanto público, temos a base do fenômeno teatral (espetáculo): alguém que se apresenta (por meio de diferenciadas e articuladas linguagens expressivas) e alguém que assiste.

O que a imagem evocada não revela é o trabalho de construção coletiva e de colaboração entre muitas pessoas para a criação de qualquer trabalho teatral. Para a sua realização, o teatro se faz em coletivo. Se as luzes do espaço em que estamos, nessa imagem, fossem acesas, poderíamos expandir nossos olhares para a equipe técnica que opera a execução dos recursos de iluminação e som, bem como a produção, a direção e demais envolvidos para a peça

acontecer naquele instante e promover o encontro entre quem está em cena e quem veio assistir. Independentemente do tipo de teatro que se realize, a dramaturgia e a própria apresentação passam longe de ser processos isolados, individualizados, solitários e distanciados.

De tal imagem ampla e alegórica do teatro, podemos caminhar para processos de criação que se constituem e se manifestam na busca da articulação de diferentes pessoas que estarão em relação a fim de que a obra se faça, nasça. A relação existe e é um pressuposto da ampla atividade teatral. Acredito não ser o momento de adjetivar, dizermos se há uma relação hierárquica, horizontal, profissional, amadora, ou nada que denote maiores especificidades do que a relação em si, entre aqueles e aquelas que se envolvem em tal processo de trabalho.

A relação não é uma exclusividade do teatro de nossos tempos e talvez nem mesmo dessa arte em si, como se fosse a única realizada coletivamente. A tentativa aqui é apontar alguns procedimentos teatrais que pressupõem trabalho criativo coletivo. Nesse sentido, a aposta será a reflexão a partir do fio do teatro de grupo, distanciando e cada vez mais delimitando essa categoria como modo de expressão com que queremos dialogar. O teatro realizado pelo sujeito histórico teatro de grupo não segue um modelo de organização de mercado, nos moldes empresariais, notadamente por buscar independência e se contrapor ao mercado do entretenimento e suas formas hegemônicas.

No teatro de grupo, existe um estado permanente de relação, de acordo, de prática coletiva e constante do exercício da convivência. O ponto de partida, porém, é de um núcleo – ainda que sempre em escalas muito diferentes, com suas contradições, conflitos e imperfeições que desvelam sujeitos humanos. Um grupo de pessoas que, pelas mais diversas razões, optou por estar junto continuamente, fazendo e criando teatro.

Para chegarmos em possíveis afirmações ou aprofundamentos das dúvidas sobre o teatro de grupo, apoio-me nos encontros que realizei com integrantes de grupos de teatro da cidade de São Paulo. Parceiros e parceiras que carregam consigo a chama desse fazer

artístico e que me deram a possibilidade de desenhar conjuntamente um contorno a partir de suas práxis continuadas. E para iniciar falando de processo, foi justamente este um dos pontos que Lui Seixas,³ integrante do Grupo Folias d'Arte,⁴ apresentou ao ser perguntado quanto ao que seria para ele o teatro de grupo hoje.

O teatro de grupo para mim é um processo em que todos os indivíduos desse coletivo conseguem se relacionar com todas as etapas de um processo de criação. Que se pode desenrolar tanto entre pesquisa estética de linguagem, teórica, de referências, quanto com o processo administrativo do próprio coletivo, de produção dessas obras, desses processos, de outras atividades que circundam o processo criativo. Isso tudo a fim de aprimorar tecnicamente o próprio coletivo e os próprios indivíduos desse coletivo.

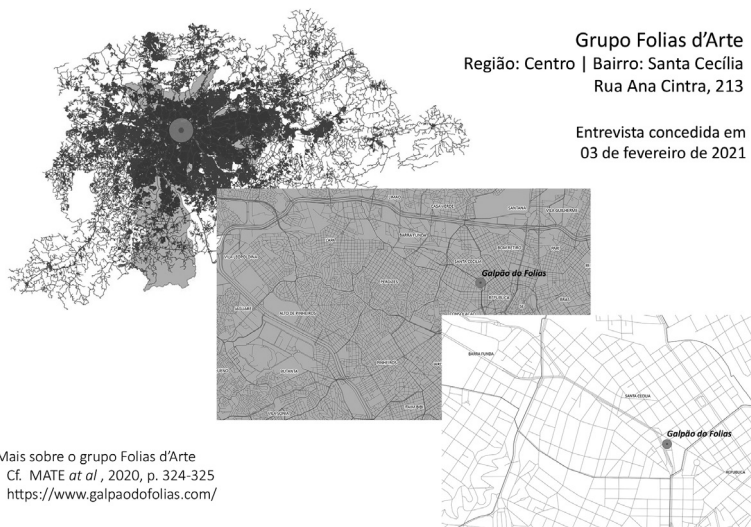
A contribuição que Lui Seixas traz nesse trecho para nossa reflexão é a importância das relações, de ser um processo coletivizado mais amplo, e que não se insere apenas na criação de um espetáculo. Esse é um traço característico desse modo de produção que salta de imediato quando o entrevistado pensa em uma possível explicação do que pode ser o teatro de grupo.

O exercício da dimensão coletiva, nesse sentido, busca contornos mais próximos do conceito de heterotopia desenvolvido por Michel Foucault (2013), ou seja, da criação de outros espaços que funcionam em condições não hegemônicas, mas que não estão totalmente livres de contradições. David Harvey (2014b) ajuda a entender esse conceito com uma citação de Hetherington, que resume heterotopia como espaços de organização fluida. As heterotopias (aglutinação de *hetero* = outro + *topia* = espaço) se estabelecem em uma parcela do mundo social, organizam esses espaços de uma maneira

3 Entrevista concedida por Lui Seixas e Giovana Kely, integrantes do Grupo Folias d'Arte, em 3 de fevereiro de 2021, ao autor.

4 Cf. mais sobre o grupo Folias d'Arte em Mate et al. (2020, p.324-25) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://www.galpaodofolias.com/>).

Mapa 2 – Destaques de localização da sede do grupo Folias d'Arte



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 7 – Ocupação Folias, do grupo Folias d'Arte



Foto: acervo do grupo

diferente do ambiente que os circundam e, dessa forma, marcam-nos como alternativas ao que é hegemônico. Portanto, podem ser consideradas um exemplo de maneiras alternativas de existir e agir no mundo, sendo reveladora de que o processo de ordenação social se caracteriza na condição de processo, em vez de resultado.

Nessa perspectiva, o espaço não é tomado como um meio físico apenas, mas também como o próprio encontro, sendo um algo que se localiza igualmente no tempo, onde “abrimos um espaço para tal atividade”. Para que o encontro ocorra, é necessário estar aberto, resistir buscando e cultivando brechas temporais na vida. Além da coletividade, outras características marcantes foram apresentadas na continuidade da fala de Lui Seixas e que se articulam com as heterotopias:

Também se desenvolvendo dentro da própria estrutura organizacional, a fim de devolver para a sociedade uma pesquisa de linguagem estética que seja potente para a construção de identidade e de relação com as pessoas da cidade naquele momento histórico. Acho que a coisa bacana também, do processo de teatro de grupo, é que é processual. Que não está encerrado em si, e sim, sempre em desenvolvimento, em criação, em fruição, em processo, no sentido de que uma ideia, a partir da realização das práticas e de desenvolvimentos práticos, teóricos, essa própria ideia possa se desenvolver em um outro, em um outro resultado, além do previsto.

É possível notar nessa fala a relação que se estabelece para fora do coletivo criativo, com algo que se desenvolve para a sociedade, a construção de identidade e diálogo com o momento histórico, localizando sua fala na cidade. Por fim, o entendimento processual envolvido em todas as esferas das atividades realizadas pelos núcleos do teatro de grupo aponta para o lugar que se vai chegar na arte: aquele do inacabamento. A tese de Paulo Freire (2004), segundo a qual somos sujeitos inconclusos, inspira por consequência uma leitura de que também produzimos obras de arte inacabadas, no sentido de carecer constantemente de complementação do outro e revisitações,

a fim de se aproximar do diálogo com o público de determinado espaço/tempo.

Outras pistas para um contorno do teatro de grupo

Tentando estabelecer pontos semelhantes que os coletivos inseridos na categoria teatro de grupo partilham, podemos sugerir que são núcleos que possuem certa fluidez de integrantes, que transitam por diversas funções além da atuação ou direção – como produção, cenografia, figurino, manutenção dos espaços, elaboração dos projetos, treinamentos, desenvolvimento de práticas artístico-pedagógicas – e imprimem grande importância no exercício ético para o trabalho coletivo. No encontro com integrantes da Companhia Teatro de Investigação (CTI) –⁵ “aqueles do Teatro-baile”, como gostam de ser chamados –, Geovane Fermac,⁶ um dos integrantes do coletivo, sinaliza a questão das funções, como isso se organiza no núcleo, e caracteriza o teatro de grupo.

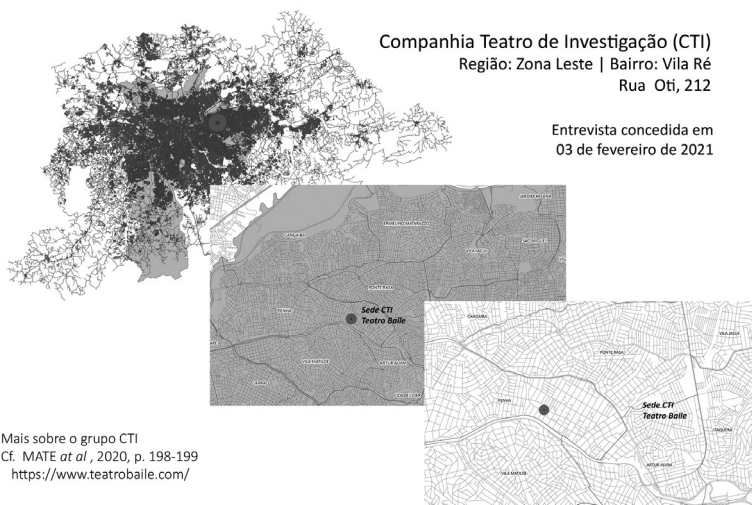
O teatro de grupo para mim é aquele teatro que é produzido, que é construído de forma horizontal desde a sua base organizativa, da limpeza, do pensar como que vai se sustentar. De onde que vai entrar dinheiro, porque não podemos nunca falar assim “ai que bonitinho, vou fazer teatro”. O dinheiro existe, ele está aí. Sem dinheiro não se faz muita coisa. Então tem esse pensar, o construir a cena junto. E construir a cena junto, para nós, não é todo mundo escreve a dramaturgia, todo mundo dirige, todo mundo atua, não é isso. Mas é também confiar nas potencialidades que cada um tem e a partir disso contribuir com a presença e com a sua potência

5 Cf. mais sobre a CTI em Mate et al. (2020, p.198-99) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://www.teatrobaile.com/>)

6 Entrevista concedida por Geovane Fermac, Harry de Castro e Edu Brisa, integrantes da Companhia Teatro de Investigação (CTI), ao autor em 3 de março de 2021.

naquilo. Quando vamos construir uma cena nova, todo mundo traz o que almeja, traz seus pensamentos, suas angústias, suas dúvidas, sua reflexão. Mas vai chegar um momento em que alguém vai ter que organizar isso. Mas até chegar esse alguém que organizou isso, existiu todo um trabalho de troca e um trabalho que é horizontal. O trabalho do ator é de colaboração, o trabalho do dramaturgo é feito em relação, o trabalho do diretor. Muitas vezes se bagunça no caminho. Porque quem dirige agora não é quem dirige depois, quem atua, quem canta.

Mapa 3 – Destaques de localização da sede da Companhia Teatro da Investigação (CTI)



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 8 – Espetáculo *A casa de farinha do Gonzagão*, da CTI



Foto: acervo do grupo

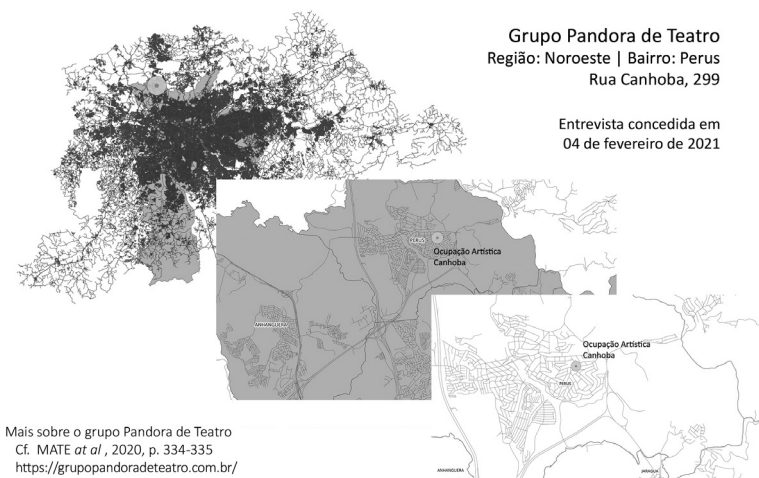
Os processos compartilhados são estruturantes no teatro de grupo, mas nesta linha de trabalho existem muitas possibilidades. Para Thalita Duarte,⁷ do Grupo Pandora de Teatro,⁸ também é um traço importante a colaboração e horizontalidade. Porém, a preservação das delimitações das funções é importante para que o trabalho ocorra no grupo. Desse modo, afirma a atriz:

Trabalhando coletivamente de um modo não hierarquizado. Nós nos organizamos de uma forma para dividir as tarefas, dividir a questão não só de acordo com o que é necessário para o trabalho, mas também de acordo com as necessidades e as vontades de cada um. Então, a gente entende, por exemplo, a criação coletiva como sendo um dos parâmetros do trabalho no teatro de grupo, sem “demonizar” as funções específicas. Então, há um diretor, técnicos, atores... Mas de modo organizado.

7 Entrevista concedida por Thalita Duarte, integrante do Grupo Pandora de Teatro, ao autor em 4 de fevereiro de 2021.

8 Cf. mais sobre o grupo Pandora de Teatro em Mate et al. (2020, p.334-35) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://grupopandoradeteatro.com.br/>).

Mapa 4 – Destaques de localização da sede do Grupo Pandora de Teatro



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 9 – Oficina de teatro realizada pelo Grupo Pandora de Teatro em sua sede



Foto: acervo do grupo

Nas organizações autônomas, na estrutura de movimentos sociais, existe a forma auto-organizada que Thalita apresenta. A autogestão é desenvolvida também nos grupos em que, na maioria das vezes, as necessidades práticas de organização a solicitam, e não a partir de um estudo conceitual desse tema. A isso se associa um traço fundamental encontrado na totalidade das falas colhidas nos encontros realizados nesta pesquisa: os processos colaborativos. Estes estão na raiz do modo de existência do teatro de grupo – e não apenas – brasileiro. Afinal, tal procedimento, de diferentes modos, vem sendo praticado no âmbito das formas de representação populares desde sempre.

Realizando um exercício hipotético a partir da observação dos pontos apresentados neste momento quanto à autogestão, colaboração e organização autônoma, podemos traçar linhas que conectem o modo de produção do teatro de grupo às bases dos movimentos sociais progressistas. Ainda que não haja um estudo aprofundado sobre esse assunto em sua conexão imediata, existe uma interação que pode ser identificada historicamente de alguns dos coletivos inseridos no teatro de grupo com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) e com o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (MTST), para citar dois exemplos. Inclusive, os grupos em diálogo com os movimentos e articulados nas lutas políticas são chamados de militantes pela pesquisadora Silvana Garcia (1990) e por Thiago Aoki (2017). Outras características se assemelham quanto aos seus propósitos pelo diálogo com a população/público e por estarem, tanto o teatro de grupo como os movimentos sociais, em alguma medida, relacionados a territórios não localizados nos centros de poder hegemônico, e sim nas periferias.

No Brasil, historicamente o surgimento de coletivos com essa proposição, documentalmente, começa a ser identificado no final da década de 1960 e início dos anos 1970, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Porém, como ressalta o pesquisador Alexandre Mate (2008), não é possível imaginar o número de coletivos nesse período por não haver dados estatísticos, sendo na década de 1980 que o termo passa a ser mais adotado e a circular na cena cultural de modo mais sistematizado.

Em se tratando do chamado processo colaborativo, Mate (2008) aponta que data da década de 1980, mas sem ter começado nela. Essa colaboração pressupõe uma participação democrática dos envolvidos na criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo fazer teatral. Ainda que haja responsáveis específicos pelas diferentes áreas de produção, criação estética e apresentação da obra, tudo se divide e se intercambia. São diversas as possibilidades e demandas de participação no processo colaborativo, desde o levantamento das temáticas dos trabalhos, os modos de pesquisa, a criação coletiva da dramaturgia, as personagens, as visualidades do espetáculo, o procedimentos de direção aberta e disposta a contribuições de todos.

Ainda que sem dados estatísticos, podem ser estimadas poucas dezenas de coletivos nas décadas de 1970 e 1980 atuando no Brasil e, seguramente, na atualidade (2021), trata-se de centenas em atividade, espalhados pelo território nacional. A proliferação desses grupos tem como um dos elementos mais acentuados em sua origem as lutas históricas dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura por modos de criação contra-hegemônicos, o que se observa refletido, mais recentemente – após os anos 2000 –, nas conquistas de políticas públicas – como é o caso emblemático da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei n. 13.279/02) –, na quantidade e multiplicidade de produções ao longo do tempo ou ainda nas ações artístico-pedagógicas que nutriram a formação de outras gerações com tal determinação coletiva. Além disso, encontramos os caminhos de suas próprias pesquisas estéticas continuadas na linguagem teatral e a criação e consolidação de seus respectivos espaços-sede como lugares de fruição de programações culturais espalhados pelas cidades.

Tal criação em colaboração, como apresenta Stela Fischer (2010), configura-se como exercício de horizontalidade, sendo um ganho fundamental nos processos artísticos desenvolvidos pelo teatro de grupo na perspectiva da cooperação. O envolvimento de toda a equipe na construção dos espetáculos caracteriza um processo colaborativo, o que se originou na esteira da criação coletiva, muito adotada pelos coletivos teatrais a partir dos anos de 1960 e 1970, e experimentada em oposição aos modos de organização rígidos e

formalizados que refletiam o contexto imposto pela ditadura civil-militar (1964-1985) no país. Nesse contexto, ainda cabe destacar sua articulação em torno das lutas pela democratização do país, o engajamento político dos fazedores e fazedoras do teatro de grupo que, a partir das mobilizações na rua, chegam às salas de ensaio e povoam as práticas e os pensamentos exercitados nas criações.

Nesse período histórico, os grupos, ainda que semelhantes pelo projeto coletivo de criação, são categorizados em duas correntes. De acordo com o *Dicionário do teatro brasileiro*, organizado por Jacó Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (2000), uma parcela dos grupos se identificava pelo posicionamento político das propostas cênicas, por suas atividades serem desenvolvidas nas periferias urbanas e por se autodenominarem independentes. “Bebiam” na linguagem popular e envolviam um diálogo intenso com a população da cidade por motivações políticas em processos comunitários. Tais características, ainda presentes na atualidade, remetem-nos ao teatro popular como influência para as criações dos grupos. A partir dos expedientes populares, também é possível se referenciar à própria quebra do ilusionismo e à adesão fundamental à forma épica do teatro. Esse conjunto de elementos, tendencialmente, e por motivos diversos, distanciava-se do chamado circuito comercial de produção e veiculação do teatro.

Já os demais grupos estavam envolvidos com suas pesquisas de linguagem, fortalecendo o surgimento da investigação teatral e da possibilidade de experimentação de novos modos de criação, presentes de forma evidente em seus trabalhos, apoiando-se na figura do ator e atriz como propositores e protagonistas dos processos e se valendo de múltiplos expedientes para dar corpo às encenações.

Se pensarmos nos grupos de teatro que estão em atividade na contemporaneidade, podemos visualizar em suas práticas as matrizes que servem para definir de modo amplo o teatro de grupo, encaixando-se nos elementos até aqui expostos. Porém, em alguma medida, percebemos que os grupos de teatro borram as fronteiras conceituais e não se fixam em pontos rígidos e específicos, sendo abertos aos cânones do trabalho teatral das décadas passadas.

Existe uma hibridização da perspectiva que traz quem atua em cena para o primeiro plano na criação – com os processos de pesquisa de linguagem e treinamentos presentes atualmente nos coletivos em associação com o envolvimento político – com o discurso da cena e com as questões sociais. Tudo isso pulsa nas produções dos núcleos artísticos do teatro de grupo em nossos tempos.

A professora Rosyanne Trotta (2008, p.96-7 apud Lima, 2014, p.21) sociais e tecnológicas das últimas décadas do século XX. Por essa razão, o consumo é um dos fenômenos que caracterizam nosso tempo. As condições que resultaram desse processo histórico tornaram o consumo um fenômeno complexo, que lançou vínculos profundos na psicologia dos indivíduos. O consumo se tornou um meio de socialização e de cristalização de identidades. Essas formas de apropriação do consumo estão relacionadas ao peso cada vez maior dos componentes simbólicos, relacionais e imateriais de seus processos. A velocidade das mudanças está estimulando o surgimento de novas práticas de divulgação de produtos e serviços. O ambiente da internet, em particular, é um espaço adequado para o teste de novas estratégias mercadológicas. A presente pesquisa procura avançar na compreensão do que denominamos comunicação promocional dissimulada na internet, uma dessas práticas emergentes. O principal objetivo foi determinar se o risco de imagem associado ao uso dessa prática pode ser considerado um desestímulo eficiente ao seu emprego. Através dos dados obtidos através do método survey, com a aplicação de um questionário online direcionado a membros de comunidades virtuais e de outro a consumidores em geral, identificou-se que a comunicação promocional dissimulada envolve riscos de imagem elevados quando estratégias dessa natureza são empregadas na difusão de informações falsas ou exageradas sobre a qualidade dos produtos e serviços. Entretanto, os riscos de imagem são moderados quando a prática está associada ao uso de informações verdadeiras ou percebidas dessa maneira.”, "author": [{"dropping-particle": "", "family": "LIMA", "given": "Francisco André Sousa", "non-dropping-particle": "", "parse-names": false, "suffix": ""}], "id": "ITEM-1", "issued": {"date-parts": [[2014]]}, "num-

ber-of-pages": "219", "publisher": "Universidade Federal da Bahia", "publisher-place": "Salvador", "title": "Pedagogia do teatro de grupo: O processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficina Finos Trapos", "type": "thesis", "locator": "21", "prefix": "TROTTA, 2008, p. 96-97 apud", "uris": ["http://www.mendeley.com/documents/?uuid=c3e87b61-e8a7-4aab-8dac-b0a8a6b2df43"]}, "mendeley": {"formattedCitation": "(TROTTA, 2008, p. 96-97 apud LIMA, 2014, p. 21 afirma que seria necessário falar em uma poética do teatro de grupo que comporte a conotação política e estética que associamos a essa forma de criação teatral na atualidade. Nesse sentido, também é possível identificar uma poética em que integrantes do grupo o orientam, criando um teatro marcado pela alteridade, de acordo com os arranjos próprios daquele coletivo, a partir da relação com o outro e assumindo a existência do sujeito em particular.

Em sentido amplo, na tentativa de levantar algumas possíveis influências históricas, como antecedentes ao surgimento do sujeito histórico teatro de grupo e possivelmente presentes em sua prática na atualidade, parece razoável ao menos três linhas indiretas. Nessa tentativa temos, decorrente das formas populares de representação e cultura, o teatro operário anarquista e o circo-teatro como dois possíveis pontos de articulação.

O teatro operário anarquista realizado na cidade de São Paulo (1889 – 1930) poderia ceder, como pistas em relação ao que observamos na atualidade em boa parte dos coletivos inseridos no teatro de grupo, o princípio de suas atividades estarem estritamente associadas às propostas de emancipação social e intelectual, bem como o fato do teatro amador produzido por tais grupos ocorrer nos bairros e a colaborarem para uma consciência e solidariedade proletária a partir da organização de atividades recreativas e educacionais. Tais pontos estão contidos na pesquisa de Artur Mattar Moraes (2019) e não são diretamente associados ao teatro de grupo, mas nos parecem passíveis de uma aproximação indireta. Além destes, o teatro ali se caracterizava como conjunto de relações que não eram apenas relativos à cena, suas produções teatrais estavam alinhadas ao contexto

histórico e eram integradas por parentes, amigos e companheiros de militância.

Em relação às práticas do circo-teatro presente na cidade de São Paulo no final do século XIX, temos a multiplicidade das funções que cada integrante realizava em cena e fora dela, bem como as dramaturgias e roteiros porosos aos acontecimentos da atualidade e da “praça” onde se apresentavam, São, ainda, elementos a se destacar a própria itinerância dos circos, seus repertórios, suas pesquisas e práticas cenográficas, os espaços cênicos adaptados, os trajes de cena e a iluminação. Tais aspectos são tomados pelas observações quanto à teatralidade presente no circo brasileiro nas pesquisas de Ermínia Silva (2007). Além disso, pode-se mencionar aspectos da produção no que diz respeito à articulação com o público, com parcerias locais e a colaboração com artistas convidados e de outras linguagens artísticas, como é o caso da música popular. O próprio circo é considerado como celeiro de artistas e uma escola de formação quanto às técnicas e treinamentos físicos.

O teatro de grupo como unidade e multiplicidade

No cenário contemporâneo, são diversas as possibilidades de organização que podemos observar nos grupos de teatro: não existe um único conceito que abranja a multiplicidade de existências. Dessa forma, alguns princípios podem servir para orientar o entendimento amplo do teatro de grupo, sem a pretensão de uma definição e a instituição de qualquer lista de elementos que devam ser identificados à risca quando se pretenda caracterizar um coletivo como teatro de grupo ou não.

A análise estética, característica acentuada nos paradigmas eurocêntricos da pesquisa em arte, é o primeiro ponto que demonstra a necessidade de outros parâmetros para se abordar o sujeito histórico teatro de grupo na cidade de São Paulo. As criações são caracterizadas por formas experimentais que compõem um conjunto múltiplo de teatralidades, manifestas em materialidades

específicas de seu tempo e que se alicerçam em seu contexto sócio-espaco-temporal.

Não somente a imagem de certa unidade do teatro de grupo e sua multiplicidade fazem parte da reflexão de Dêssa Sousa,⁹ integrante do coletivo Bando Trapos¹⁰ em encontro durante a pesquisa, mas também certa aura e ideal utópico que ela pôde observar ao longo do tempo. Ao interpretar a seu modo o fenômeno, afirma Dêssa Sousa:

Quando eu ouvi esse termo pela primeira vez, que foi lá na época do Artemanha [Trupe Artemanha de Investigação Teatral], estávamos vivendo o processo, eu vi que tinha uma idealização. Um sonho da classe teatral paulistana de colocar em prática o marxismo e essa coisa mais de “tamo aqui junto e num sei o quê”, e “todo mundo ganha igual e divide as funções”. Mas eu acredito que tem uma realidade que é da nossa formação mesmo. E também penso que com esse tempo fui entendendo o que é esse olhar para um grupo de classe média, o que é esse olhar para um grupo que está no centro, e o que é esse olhar para um grupo como o nosso que está na quebrada [Campo Limpo, Zona Sul da cidade de São Paulo]. E onde existe a questão da sobrevivência, que fala mais alto. Tem esse ponto da questão da sobrevivência que é muito importante.

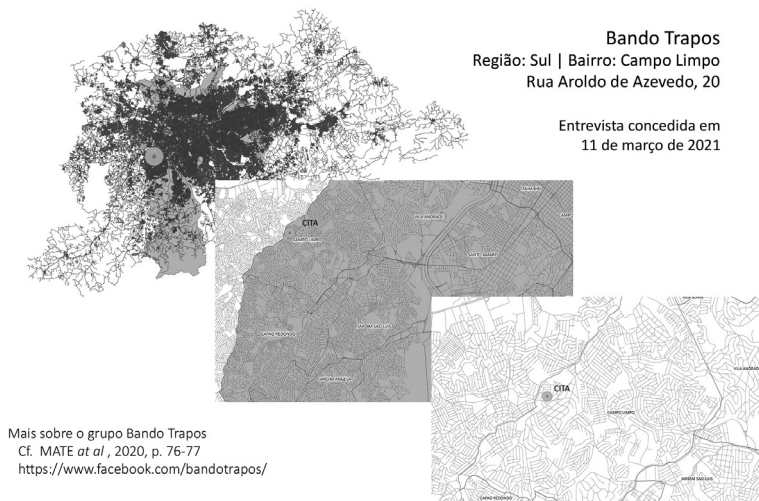
Não podemos colocar na mesma balança os contextos dos grupos. Cada um tem particularidades em sua conformação e na influência na realidade local e cotidiana em que está inserido. Ainda assim, parece razoável observar que o teatro de grupo se apresenta como uma potência que une diversos indivíduos em torno de um projeto de atuação artística, estética, ética e, às vezes, político-militante.

Em seu seio também reflete as contradições da sociedade, por ser parte desta e não dispor de meios substanciais para estar fora, ainda

9 Entrevista concedida por Dêssa Sousa, Joka Andrade e Welton Silva, integrantes do grupo Bando Trapos, ao autor em 11 de março de 2021.

10 Cf. mais sobre o grupo Bando Trapos em Mate et al. (2020, p.76-7) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://www.facebook.com/bandotrapos/>).

Mapa 5 – Destaques de localização da sede do Bando Trapos



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 10 – Atividade do grupo Bando Trapos na praça do Campo Limpo



Foto: acervo do grupo

que busque permanentemente se distanciar das práticas e convicções impostas pelo capital, pelo culto ao indivíduo e da exploração do trabalho. No encontro com o público, o teatro de grupo, a partir das particularidades de cada coletivo, atua na tentativa de incidir na sociedade com suas ações artísticas. Por tal viés, afirma Dêssa Sousa:

Em 2017, refleti muito e trabalhei bastante. Toda a minha formação se deu enquanto pessoa, produtora, artista. Não toda, mas boa parte dela se deu a partir desse olhar do teatro de grupo. Começamos a refletir também sobre o quanto nós não estamos preparados para isso. Estudamos em uma escola, do primeiro grau até a oitava série, onde ficávamos na sala um atrás do outro, nas carteiras. Se a professora não falasse o que era para fazer, ninguém faria nada. Revolução era fazer bagunça, revolução era outra coisa. Não fomos, entre aspas, formados para pensar no coletivo. Não tivemos essa autonomia suficiente em vários aspectos. [...] Passamos por um monte de questões. Desde não estarmos acostumados a fazer as coisas sem alguém pedir, sem alguém dizer o que precisa ser feito. E isso dentro de um coletivo dá muito trabalho. Fomos entendendo. Por exemplo, não é possível todo mundo receber um valor igual pelo trabalho. Porque terá aquele indivíduo sobrecarregado com certeza, e se ele está sobrecarregado, que ele ganhe por essas horas a mais. Terá aquele que irá só para ensaiar e não ajudará a limpar a sala no final. É complicado, não é um negócio que vamos falar assim, “agora faço teatro de grupo e está tudo certo”, não. Estamos em constante construção. São muitas coisas que atravessam. Me parece que é uma descoberta, eu acredito que esse teatro de grupo para A Brava [Companhia] é uma coisa, para A Próxima [Companhia] é outra coisa, para o Bando Trapos já é outra coisa, sabe? O Pombas [Urbanas] é outra coisa, enfim acredito que seja isso, algo difícil.

Como aponta a pesquisadora Maria Tendlau (2010, p.69) “[...] falarmos de um perfil do teatro de grupo no Brasil, e mais especificamente em São Paulo, não é caminhar sobre um plano homogêneo”. Ao longo deste capítulo, estamos em exercício para a construção

paulatina de uma trilha, identificando alguns valores marcantes que parecem recorrentes, mas que ainda assim formam uma imagem bastante difusa para nos apoiarmos: a ideia de que um grupo teatral é um coletivo não hierárquico em que todos os integrantes são igualmente responsáveis pela obra produzida; o engajamento do grupo em torno de um ideal maior que a produção das encenações; a possibilidade de produzir uma cena autoral, em que as singularidades dos integrantes do grupo possam ser expressas nas obras; processos longos de montagem. E também as características político-ideológicas que se mostram pelo reconhecimento da inadequação de tal modelo às imposições e necessidades do mercado: o apego ao risco sendo uma consequência da radicalidade artística e o acompanhamento por todos os integrantes de todas as etapas da encenação de modo coletivizado e não como prestadores de serviços eventuais em agrupamentos transitórios, como se dá no teatro comercial.

Tendo em vista tais questões, na sequência, e fruto de entrevistas para esta reflexão, manifestam-se:

Até mesmo as hierarquias dentro do próprio grupo. Como que você questiona? Porque o grupo, o teatro de grupo de São Paulo tem fundamentalmente o lugar de questionar os moldes de produção capitalista. Mas ao mesmo tempo reproduzimos isso dentro dos grupos. As nossas hierarquias, os nossos salários diferenciados, na maioria das vezes os nossos diretores, homens brancos do tipo. Como que nos reposicionamos nesse lugar? Como que tentamos encurtar o nosso caminho, nosso discurso da nossa prática, sabe? (Marcos Felipe,¹¹ Cia. Mungunzá de Teatro)¹²

Eu acredito que talvez a gente não vá conseguir uma definição só para o teatro de grupo, parece que não tão cedo. Porque teremos divergências de pensamentos, mas penso que ele está nesse lugar.

11 Entrevista concedida por Marcos Felipe, integrante da Companhia Mungunzá de Teatro, ao autor em 2 de março de 2021.

12 Cf. mais sobre o Companhia Mungunzá de Teatro em Mate et al. (2020, p.170-71) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://ciamungunza.com.br/>).

É o trabalho que é horizontal dos integrantes que o fazem, não há um dono, existe de fato uma coletividade que participa da sua construção, da sua criação e da sua gestão. (Geovane Fermac, CTI – Centro de Investigação Teatral)

Uma coisa que é bom entendermos talvez enquanto grupo, quando se fala de teatro de grupo, para mim tem a ver com um sacerdócio maior. Eu entendo que é um sacerdócio muito maior, porque muita gente que é bom dramaturgo, bom ator, boa atriz, boa diretora, excelente artista não consegue conviver no ambiente do teatro de grupo, porque o entendimento do “relógio biológico” da sociedade é diferente do “relógio biológico” do teatro de grupo. [...] Ele funciona em um outro tempo. [...] Não dá para você negar extrema-unção para quem está morrendo. “Não, eu não vou porque não é meu dia”. Não dá para você ser um médico, que é outro sacerdócio importante da sociedade, e dizer que não vai atender alguém que está morrendo porque não é teu horário, porque venceu. [...] E aí a gente entende que o respeito precisa ser muito maior, senão degringola. Porque nós não estamos pautados pela CLT e nem pautados pelo cachê diário, pelas horas trabalhadas. Porque, se eu for fazer um *job* [trabalho eventual] de animação de festa, vou ganhar mais do que eu ganho como ator no meu grupo. É difícil de estar no dia a dia. (Edu Brisa, CTI – Centro de Investigação Teatral)

Com as falas de Marcos Felipe, Geovane Fermac e Edu Brisa, percebemos que é importante evitarmos a idealização de um modo de arte mais romantizado, mas que isso também está presente nos coletivos. Parece ser possível entender os grandes parâmetros em que os grupos miram suas trajetórias, mas que se trata de objetivos que motivam sua caminhada e não necessariamente que sejam alcançados e fixados. Existe uma flutuação das bases, como propósitos que ora estão mais próximos e ora mais distantes, e que também variam em se tratando do discurso e da própria prática.

Maria Tendlau (2010, p. 69-70) apresenta o teatro de grupo em suas reflexões não como uma opção de “profissão de fé” no teatro-arte, afirmando nunca ter sido exclusivamente uma opção dos

artistas que “[...] o teatro de grupo fosse o mosteiro adequado àqueles que renunciavam à vida no sistema. Nem tampouco é privilégio de alguns artistas radicais em seus posicionamentos políticos anticapitalistas (como numa cruzada contra o teatro-mercadoria)”.

A visão do teatro de grupo como fenômeno homogêneo identificado na atualidade cria uma imagem mítica, ideal e descolada da realidade de tal práxis. Com isso, existe um achatamento da multiplicidade dessa manifestação cultural, resultado de uma espécie de padronização de formas de trabalho e criações artísticas que são na verdade múltiplas. Ainda assim, quando falamos de teatro de grupo, é possível identificar uma coletividade, uma espécie de comunidade teatral com características mais evidentes, que nos auxiliam no entendimento de que não fazem parte de outros determinados modelos de organização.

A produção de novas estéticas, a pesquisa de linguagem e a cultura dos treinamentos, em perspectiva determinantemente pedagógica, propiciam uma camada qualitativa positiva e diferencial para os coletivos alinhados com as práticas do teatro de grupo. Os treinamentos promovidos de forma coletiva geram nos grupos uma unidade característica que, além de sua evidente constatação na atuação, também criam desdobramentos nas outras áreas envolvidas na criação dos espetáculos. Esses elementos são normalmente associados a uma potencial qualidade artística que estaria relacionada com projetos grupais que se autodefinem pela atitude de repensar o próprio teatro (Carreira; Oliveira, 2004), como também afirma Thalita Duarte: “Acho que teatro de grupo hoje em dia é teatro de pesquisa, é um teatro que está pensando a si próprio o tempo todo”.

Em uma espécie de contraponto a tal imagem mítica, para Tendlau (2010), os integrantes dos grupos são pessoas que se reúnem coletivamente para se apoiarem diante das incertezas da profissão e poderem exercer o seu ofício; suas constituições coletivas muitas vezes são contingências das inviabilidades econômicas encontradas no trabalho. Reconhecer isso significa igualmente questionar se o ideal de coletivização dos meios de produção desse teatro não é um traço incidental e não necessariamente desejado ou construído.

Isto nos faz refletir também sobre o modo de sobrevivência dos integrantes dos grupos antes do período em que houve um fortalecimento das políticas culturais, dos anos 2000 até o momento atual.¹³

Com toda essa multiplicidade de iniciativas, mesmo nesse período de uma maior participação do Estado para a difusão e manutenção da cultura do país, não se pode tomar tal espectro de ações como plenamente satisfatórios para uma política de cultura condiscente com as necessidades do país, do estado e mesmo da cidade de São Paulo. Do ponto de vista do sustento dos indivíduos e da garantia de sobrevivência daqueles e daquelas que exercem suas atividades profissionais ligadas às artes, nas diversas áreas, e no caso de tal análise específica do teatro de grupo, não se pode dizer que houve de fato uma atenção suficiente para as mínimas condições de exercer seu ofício como arte pública, acessível e que abranja sem restrição

13 A partir dos anos 2000, com a pressão dos movimentos culturais, foram criadas e fortalecidas diversas políticas públicas de apoio estatal às artes, à cultura e à educação nos três níveis da administração pública (municipal, estadual e federal), como é o caso do já citado Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, mas também do Programa Formação de Público, do Programa Vocacional, do Programa de Iniciação Artística – PIÁ, mudança de gestão das Casas de Cultura e a criação dos Centros de Educação Unificada na cidade de São Paulo. Tais políticas públicas trouxeram muitos resultados positivos. No âmbito estadual, podemos destacar a criação do Programa de Ação Cultural de São Paulo, o ProAC-SP, do governo do estado de São Paulo (Lei Estadual n. 12.268/2006), o Programa Cultura e Cidadania para Inclusão Social, conhecido como Fábricas de Cultura (Lei Estadual n. Lei 11.353/2003), o Circuito Cultural Paulista e as Oficinas Culturais do Estado de São Paulo. Nesse período, o governo federal também contribuiu com o avanço das políticas culturais, promovendo iniciativas como a Política Nacional de Cultura Viva, criado em 2004 por meio de portaria, do atualmente recriado Ministério da Cultura, e depois passando a ser política de Estado em 2014 (Lei n. 13.018). Também se destaca o papel da Funarte, com seus espaços culturais públicos espalhados pelo território nacional e seus editais de apoio à criação e circulação artística, como o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz (anualmente realizado de 2006 a 2015), bem como as Políticas de Preservação do Patrimônio Histórico Cultural, realizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e os programas de fomento às artes desenvolvidos por empresas estatais como a Petrobras, o Banco do Brasil e a Eletrobras.

cidadãos e cidadãs brasileiros, bem como os próprios trabalhadores e trabalhadoras da cultura.

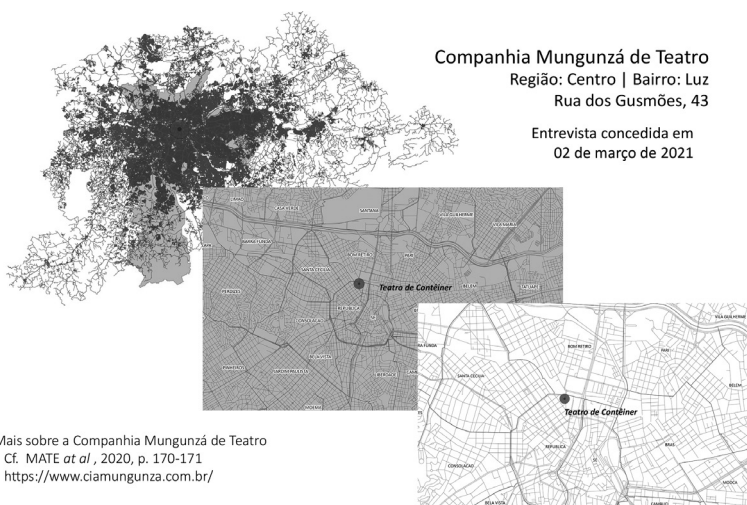
Ainda assim há uma diferença perceptível no evidente encolhimento dessa política cultural, sobretudo identificado após o golpe jurídico parlamentar que retirou a presidente da República democraticamente eleita Dilma Rousseff de seu cargo em 2016. Porém esses traços já foram sentidos pelos profissionais do setor e pela população com mudanças de governo não apenas em âmbito federal, mas também nas prefeituras, o que passou a corresponder, por volta de 2015, a um paulatino enfraquecimento dos investimentos públicos nas áreas da cultura e educação (tomando por base a grande São Paulo) e sucessivas investidas contra as políticas afirmativas que estavam em curso.

Pensando a questão financeira envolvida no trabalho dos integrantes dos grupos de teatro na atualidade, duas questões devem ser levantadas: como isso se dá em relação ao discurso da não sustentabilidade no contexto do mercado? Como são mantidos os princípios mais atrelados à preservação da independência e autonomia criativas? De certa forma, esses apontamentos e possíveis constatações não são fáceis de ser assimilados pelas trabalhadoras e trabalhadores do teatro de grupo, por caracterizar uma espécie de falta de outras possibilidades de exercer sua profissão. Trata-se, muitas vezes, de uma perspectiva de última ou única opção, e ao mesmo tempo uma aproximação do que seria para esses indivíduos sobreviver de seu trabalho, realidade vivida em um período recente, mesmo que de modo tímido. Sobre tal questão, manifesta-se o já citado Marcos Felipe, da Cia. Mungunzá de Teatro:

Percebemos, e foi uma estratégia nossa, que o grupo se manteria pagando salário. Uma estratégia nossa, se pagássemos salário e tivéssemos segurança, na frente nos manteríamos unidos. Claro que nós nos amamos, isso não está em questão, mas é porque você vai sempre colocar aqui (o grupo) como foco, essa roda vai continuar girando e você não vai sentir o desespero de precisar buscar em outros lugares. Porque quando se sente o desespero de precisar

buscar em outros lugares, você se afasta do grupo, ninguém tem como questionar porque você precisa comer, enfim e aí é a merda que vai acontecendo e também um pouco da liberdade de atuação estética dentro do grupo. Por exemplo, a Mungunzá é um grupo muito diverso sabe? Tem pessoas que querem fazer cinema, tem outras que querem fazer teatro de rua, tem ainda quem quer fazer teatro dentro do [teatro de] contêiner. Como dar liberdade e suporte artísticos para essas coisas acontecerem paralelamente? E como também estarmos juntos, quando a gente precisa estar junto criando alguma coisa?

Mapa 6 – Destaques de localização da sede da Companhia Mungunzá de Teatro



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 11 – Espetáculo *Epidemia prata*, da Companhia Munguzá em sua sede



Foto: acervo do grupo

Seguindo na mesma linha de pensamento que Marcos Felipe, Ana Carolina,¹⁴ do Coletivo Estopô Balaio,¹⁵ também apresenta e amplia a percepção com exemplos do Rio Grande do Norte, possibilitando um balanço sobre sua experiência na cidade de São Paulo.

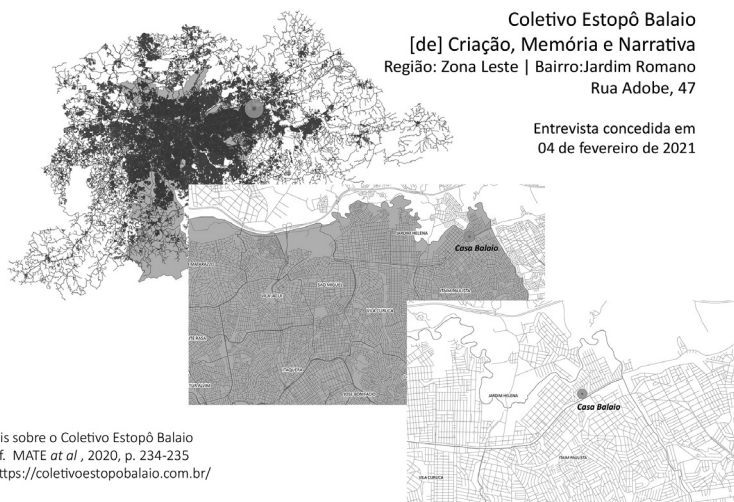
Em Natal (RN), eu já conhecia muito teatro de grupo. Eu já cresci com teatros de grupo sendo minha referência. Cresci tendo os [Grupo de Teatro] Clowns de Shakespeare como uma referência, tendo o [Grupo] Estandarte [de Teatro] como uma referência. E são grupos que permanecem até hoje, são grupos muito duradouros em

14 Entrevista concedida por Ana Carolina Marinho, integrante do Coletivo Estopô Balaio ao autor em 4 de fevereiro de 2021.

15 Cf. mais sobre o Coletivo Estopô Balaio em Mate et al. (2020, p.234-35) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://coletivoestopobalaio.com.br/>)

Natal (RN), em uma circunstância, assim, bem desfavorável. São grupos que não vivem de editais como nós vivemos. Isso foi uma pergunta que você fez: “Como que se mantém a sede?”. Majoritariamente nossos ganhos são de projeto.

Mapa 7 – Destaques de localização da sede do Coletivo Estopô Balaio



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 12 – Espetáculo *A cidade dos rios invisíveis*, do Coletivo Estopô Balaio, nas ruas do Jardim Romano



Foto: acervo do grupo

A manutenção das pesquisas dos núcleos do teatro de grupo – ainda que não de forma vigorosa e constante –, por exemplo, continuam ativas mesmo em momentos de escassez e falta de apoio das políticas públicas. Esse exemplo nos traz algumas pistas de que algo ocorra para além da necessidade de sustentabilidade econômica. Talvez seja algo que demonstra uma necessidade de sustentabilidade poética, de visão de mundo, do exercício de sua autonomia, da construção de experiências para outra realidade social na micropolítica, a partir das brechas encontradas para a sobrevivência em suas práticas e em seu ofício. Nesse sentido, afirma a já citada Thalita Duarte:

Se fosse pela sobrevivência financeira, nós já teríamos desistido. Fazemos muito porque amamos o que fazemos. Isso é o que nos mantém ao longo do tempo. Um grupo com bastante tempo de estrada. Mas ao longo desses dezessete anos passamos por diversas formações. Não são exatamente as mesmas pessoas que estavam lá em 2004 e que estão hoje, apesar de terem dois integrantes no grupo

que estão até hoje. Alguns outros continuam mais como colaboradores, não estão no núcleo principal do grupo. Eu acredito que essa mobilidade também é uma das características que faz com que esse grupo seja longo. Tenha uma durabilidade maior do tempo, porque acabamos nos renovando de tempos em tempos também. Por mais que eu não seja uma das fundadoras, eu já estou no grupo há dez anos. Faz dez anos! Já é bastante tempo e já me sinto pertencendo tanto quanto quem fundou.

É realmente difícil apontar um motivo único que traduza o impulso de alguns artistas em permanecer num estado de encontro, trabalhando juntos por tanto tempo, enquanto outros grupos duram tão pouco. Evidentemente, existe uma questão maior que se refere à própria sobrevivência do indivíduo, o sujeito premido pela fome e que, dessa forma, precisa ir à procura de seu sustento e muitas vezes se afasta do seu grupo, da atividade teatral, para encontrar o seu “ganha pão”. Como Bertolt Brecht escreveu em 1928, na obra *Ópera dos três vinténs*: “primeiro o estômago, depois a moral”. Mas, ainda que não seja garantia de durabilidade de um grupo, o fato é que agrupamentos sem princípios bem definidos, sem um senso ético que defina a sua conduta artística, sem uma preocupação ideológica ou sem uma pesquisa estética que transpasse suas produções cênicas, raramente se sustentam por mais de um ou dois trabalhos consecutivos.

Thalita também faz menção ao núcleo principal, igualmente conhecido como núcleo duro dos coletivos. Atualmente, é comum, na estrutura de organização dos grupos de teatro, o núcleo artístico alimentar a continuidade do projeto coletivo, sendo ocupante de um espaço central em sua organização e composto por um número (em geral) pequeno de integrantes. Não que por isso ele possa se fechar em uma pretensa autossuficiência, existindo diversos parceiros e parceiras que o orbitam. Em muitos casos, envolvem-se em mais de um agrupamento nos processos criativos, nas mais diversas atividades, em colaborações mais intermitentes por diversos fatores. Relativo a tais questões, Joka Andrade e Welton Silva, do Bando Trapos, afirmam, respectivamente, em entrevista a mim concedida:

Eu lembro da ideologia do teatro de grupo que assim, “mano, a gente vai passar fome junto”, “a gente vai ganhar dinheiro junto”, “a gente vai ser preso junto”, “a gente tudo junto”. Então, tinha algo que em algum momento vemos que não está esse “tudo junto”, esse grupo não estava. Hoje, pelo menos, estamos construindo, porque um sai, o outro entra. Vou até lembrar de uma frase dita na época em que a Tiche [Vianna] trabalhou conosco. Estávamos juntos já há três anos. Ela falou assim, “você não são um grupo. Para vocês serem um grupo, têm que estar juntos há pelo menos cinco anos”. Depois do cinco, por quê? Eu entendi porque: a gente acaba sabendo o que a Dêssa [Sousa] não gosta, eu sei que o Welton [Silva] não gosta, eu sei o jeito dele trabalhar. Por exemplo, um outro chega e podemos estar há sete anos trabalhando juntos, se sair um e entrar outra pessoa, não seremos um grupo. Porque essa outra pessoa que chegou estará por fora, temos que conhecer essa outra pessoa, ela tem que nos conhecer. Eu entendi, porque na época da frase da Tiche [Vianna] todo mundo ficou olhando para a cara um do outro e falando “nossa você está esculachando a gente, né?” Mas depois eu entendi dessa forma, porque eu falei “caramba, nossa!”. Eu conheço a Dêssa [Sousa], foi a segunda pessoa que eu conheci, depois foi chegando o Welton [Silva], foi chegando Deco [Morais], Cléia [Vargens] e tal. De vez em quando, temos desentendimentos, mas sabemos como retornar, como conversar, sabemos como falar um com o outro.

Eu só quero frisar que a Tiche Vianna trouxe essa fala, porque no tempo do [Grupo] Artemanha havia muita rotatividade de artistas. Então, por isso que ela se referiu a não sermos um grupo. Por conta disso, porque tinha uma rotatividade em cada projeto, então estava nesse contexto, diferente hoje do Bando Trapos. Só ressaltando.

Joka Andrade e Welton Silva apresentam um olhar quanto às dificuldades de manter um núcleo estável, mais presente e contínuo. Desse modo, as relações, permanentemente negociadas, são parte fundamental e pressupõem uma construção ligada ao tempo de convivência e à partilha das criações e existências. Esses convívios e construções extrapolam a ideia de um grupo de teatro, ganham

Figura 13 – Espetáculo *Vozes do Campo Limpo*, do Bando Trapos



Foto: acervo do grupo

espaço quando observados no processo histórico da formação dos artistas que darão origem a outros grupos, e que instaurarão novos processos formativos, contribuindo, dessa forma, para a continuidade de tal modo de produção. Nesse particular, afirma Thalita Duarte:

Eu só queria complementar que fazemos parte de um momento histórico bem específico do teatro de grupo. Eu acredito que A Próxima Companhia também faz parte desse momento. Viemos em uma segunda ou terceira leva de grupos que surgiram, depois do chamado teatro de grupo do início dos anos 1990, final dos anos 1990, início dos 2000. Os nossos professores foram fundadores de grupos de teatro de grupo. Já nascemos enquanto grupo. No nosso caso, antes mesmo de irmos para a faculdade e termos nossa formação, já éramos um coletivo. Por exemplo, normalmente, as pessoas se juntam depois que saem da faculdade – alguns grupos são assim. Encontram os colegas de faculdade e formam um grupo. Por termos vindo da experiência do Programa Vocacional, nós antes mesmo de nos formarmos já éramos um grupo. Isso é algo bem específico em relação à nossa geração. É diferente.

A visão que Thalita traz sobre os processos de formação continuada no teatro de grupo aponta para a ideia de um estado permanente de aprendizado, e também traz um olhar sobre os grupos como espaços de formação de novas gerações e de disseminação desse modo de criação teatral. Sem que isso signifique se atrelar à ideia de uma tradição fixada em um modelo, conforme estamos constatando ao longo desta reflexão. O que Giovana Kely, integrante do grupo Folias d'Arte, relata também colabora nesses sentidos:

A relação é importante e para nós que somos artistas, que produzimos esse modo, trabalhamos nessa forma de produção. É uma escola, é um processo de formação contínuo também. E acredito que é a possibilidade de que esse modo de produção possa abrir processos formativos em diversas frentes, em diversas áreas e de uma maneira tão intensa. Porque isso é necessário para que o processo de criação também aconteça. Eu penso que nós não encontramos isso em outros modos de produção, eu acredito que é sobretudo uma característica do teatro de grupo. E acho que é superpotente para o desenvolvimento da cultura dos artistas como um todo, na cidade.

A relação dos indivíduos na construção da comunidade teatral

Os pontos que pudemos identificar nas falas trazidas dos encontros, ou mesmo dos materiais teórico-conceituais, podem ser aglutinados na noção de comunidade, entendendo o teatro de grupo como uma polifonia de diversas maneiras de se exercitar o espírito comunitário. A partir de tal manifestação, Ana Carolina (Estopô Balaio) afirma:

Diante do que eu faço, que para mim é o teatro de grupo, é de fato pensar dessa maneira, pensar que existe uma coletividade que está pensando ao mesmo tempo no curto, médio e longo prazo. Que está pensando na gestão e está pensando na ética, e está pensando

na divulgação e na criação; está pensando em acolher, está pensando no problema que o outro tem. “Poxa, o fulano está fodido de grana, como é que hoje a gente pode dar um suporte melhor?”, “Será que a gente não remaneja?” Para mim isso é teatro de grupo. É um pouco para mim, eu tenho muita dúvida assim, às vezes até brinco chamando de família. Eu falo assim, é uma família também, é uma estrutura que talvez seja uma estrutura de comunidade. Uma estrutura de viver em coletivo, que para mim é como eu acredito a vida mesmo.

Comunidade é um termo recorrente entre os fazedores e fazedoras do teatro de grupo que pude encontrar, e que nos trechos das falas apresentadas aparece próximo de outras expressões como coletividade, família, relação e formação, por exemplo.

Na tentativa de entender melhor o conceito de comunidade, é possível encontrar amparo na sociologia, que a apresenta basicamente como uma forma de vivência coletiva. O espírito de comunidade que foi trazido nas falas apoia seu sentido constituinte como lugar de afirmação de identidade, reunindo-se em torno de uma linguagem, de determinadas crenças, regras, valores e objetivos. A princípio, a identidade é o ponto de convergência da comunidade, que institui um todo orgânico, coerente e contraditório, díspar e unitário.

De acordo com o *Dicionário crítico de política cultural* (Coelho, 1997, p.201), o conceito de identidade cultural “aponta para um sistema de representação (elementos de simbolização e procedimentos de encenação desses elementos) das relações entre indivíduos e os grupos e entre estes e seu território de reprodução e produção, seu meio, seu espaço e seu tempo”. Porém, o verbete destaca que o “conceito vem sendo substituído, atualmente, pelo de identificação” (ibidem, p.201), uma vez que se trata de um processo de construção continuada (montagem e desmontagem, formação e reformulação) de unidades de significado cambiantes, em que os “indivíduos e grupos entram e do qual saem intermitentemente, ao sabor de motivações de diversificada origem” (ibidem, p.201). Outro traço bem característico da identificação é sua delimitação geográfica, bem

como seu modo de associação “natural” e íntima, que se estabelece entre os integrantes.

Quando partimos do pressuposto da comunidade como uma entidade “natural”, igual às comunidades da época do feudalismo da Europa, estamos tratando como um fenômeno “natural” essa forma de organização que, de acordo com Cristiane Simon e Rosalina Silva (2005 apud Rocha, 2012, p.4), é um ponto de vista equivocado. No feudalismo, a comunalidade pode ser identificada por uma organização fundada pela terra, laços sanguíneos e na tradição, o que não se aplica integralmente ao contexto contemporâneo de comunidade, ou mesmo em outras culturas do mesmo período.

Existem outros aspectos que contribuem para se emergir esse modo de organização social, sendo um processo construído e que por si só já se opõe à ideia de um acontecimento espontâneo. Não é o fato de se colocar, por exemplo, diversas pessoas de teatro em uma sala de ensaio trabalhando juntas que se terá como resultado uma comunidade, na perspectiva associada ao teatro de grupo. Assim como não é apenas pelo fato de pessoas morarem em um mesmo território que tal relação vai se instaurar. Se definirmos critérios de semelhança para criar um grupo e colocarmos as pessoas juntas, não necessariamente os vínculos, o sentimento de pertencimento, de compartilhamento de interesses e necessidades, de solidariedade e cooperação estarão presentes, tampouco esses aspectos se revelarão no cotidiano (ibidem, p.4).

Nas formas de organização social propostas pela sociologia tradicional, existe uma dicotomia entre o que é comunidade e sociedade, assim como também vimos, na identificação dos coletivos do teatro de grupo (e não apenas) da década de 1970, uma divisão conceitual entre o teatro feito nas comunidades e o teatro de pesquisa. É peculiar uma semelhança observada nessa década quanto a outras áreas das humanidades, como a psicologia, que, segundo Bader Sawaia (1996 apud Rocha, 2012, p.1), passou a problematizar o conceito de comunidade. Nessa época, iniciaram-se as práticas da psicologia comunitária, envolvendo grupos sociais mais amplos e levando em consideração fenômenos psicossociais.

Mas voltando à divisão das duas formas de organização social, a primeira é baseada na vizinhança ou parentesco, na união para o trabalho, nas crenças comuns e na identificação solidária entre seus integrantes, o que se assemelha em grande parte ao ideário do teatro de grupo. Já a segunda está ligada e regulada pelas leis do mercado e pela divisão entre os homens, o que podemos aproximar do teatro comercial, absolutamente atento às proposições das formas hegemônicas.

Nos séculos XVII e XVIII, os iluministas na Europa também fundaram a ideia do contrato (social) entre os homens livres, criando a busca pelo desenvolvimento da sociedade, que tem por base para seu sucesso o abandono das práticas comunitárias e o pragmatismo, entre outras questões. Em oposição, a ideia de comunidade é adotada pelos conservadores da época, sua associação a uma utopia do passado, um modelo de vida harmoniosa, que desperta sentimentos de nostalgia por um modo de preservação e contra os terríveis avanços da modernização iluminista. Nessa visão dicotômica, parece ser necessário, para alcançar o desenvolvimento da sociedade, abdicar da forma de vivência coletiva.¹⁶

Seria essa forma coletiva uma regra consensual para sejam eliminadas as particularidades em prol de um sujeito único e homogêneo, o grupo? Essa aparente unidade totalizadora apresenta em si um processo simultâneo de singularização dos indivíduos e constituição de sua identidade coletiva a partir de determinada pluralidade e unicidade. Mas como podemos pensar e praticar formas coletivas que não consistam na negação da alteridade? Mais do que o conceito, na fala de quem integra um coletivo do teatro de grupo, podemos

16 Muito tempo depois, no século XX, a primeira-ministra britânica Margaret Thatcher, sinalizando suas posições desde o momento de seu discurso de posse (1979), retoma e aplica a tese liberal como política de governo. Em associação com o presidente norte-americano Ronald Reagan, condena os sistemas comunistas na Europa e defende a empresa privada, a redução do papel do Estado na sociedade (Estado mínimo), entre outras medidas que compõe o neoliberalismo concebido por economistas europeus a partir da década de 1970 e em uso até os dias atuais pelo capital global.

observar justamente esse movimento, como se apresenta numa tese de Lui Seixas (do Folias d'Arte):

Quando você pergunta o que é teatro de grupo, às vezes temos sonhos, às vezes temos ideias artísticas individualmente, e a questão do teatro de grupo é como essas individualidades, esses sonhos individuais se tornam sonhos coletivos. Em como um espaço que recebe um público pensa a recepção desse público. Como pensa a abrangência do público que vai frequentar. Ou seja, para além da individualidade, a força está em tornar aquele sonho possível sendo um sonho coletivo, sendo coletivizado, pensando na comunidade e as comunidades em si. Que são não só as comunidades do entorno, mas a comunidade que temos como referência artística, comunidade como o público que frequenta, que também tem essa relação coletiva.

Dessa forma, a comunidade que é o grupo se relaciona com outras diversas camadas de comunidades que se interseccionam, que contêm e estão contidas. Esse é um aspecto importante da leitura do teatro de grupo que se manifesta ao longo do tempo e na atualidade.

O processo que envolve os integrantes e o próprio coletivo se faz, como afirmam Félix Guattari e Suely Rolnik (1986 apud Rocha, 2012, p.3), na singularização, “onde os indivíduos ou grupos podem inventar modos próprios de relacionar-se com a vida e consigo mesmo”. Essa perspectiva está diametralmente oposta à individualização dos sujeitos imposta pelo sistema capitalista. Nesse processo, o sistema estimula e trabalha na perspectiva de cada um como sendo consumidor de valores, hábitos, crenças e desejos, e, em consequência, tendo “formada” sua individualidade.

Na filosofia de matriz africana de raiz banto, existe a palavra *Ubuntu*, que expressa algo como a importância do relacionamento entre as pessoas, umas com as outras. Pelos estudos existentes, o período de origem da expressão não está bem definido, sendo relacionado à ancestralidade e ao conhecimento vivo que se move pela oralidade pelos séculos. Essa noção parte da tese de que o ser humano não existe sozinho, ele se faz nas relações que estabelece

tanto no tempo presente e de forma direta, quanto com o passado, pelo legado deixado por gerações anteriores. Em linhas gerais, *Ubuntu* pode ser entendido como uma consciência de ser junto, “Sou, porque somos!”.

A partir de determinadas singularidades é que se criam as comunidades, na soma dessas particularidades brota um todo que podemos identificar. Esse não é, contudo, um processo fagocitário, mas uma interação profunda que não exclui, e sim soma e cria múltiplas direções de forma constante.

O filósofo Peter Pál Pelbart (2003, p.33 apud Rocha; Kastrup, 2008, p. 102) formula um outro pensamento sobre o assunto quando afirma que “aquilo que supostamente se perdeu da ‘comunidade’, aquela comunhão, unidade, copertinência, é essa perda que é precisamente constitutiva da comunidade”. Para ele, conseguimos pensar a comunidade quando existe o paradoxo da negação da fusão, da homogeneidade, da identidade consigo mesma. A partir do encontro dos seres singulares que se tem a comunidade, a fragmentação, a suspensão, a interrupção do todo se mostram na contramão do sonho fusional hegemonicamente idealizado. “A comunidade tem por condição precisamente a heterogeneidade, a pluralidade, a distância” (ibidem). Nessa perspectiva, Geovane Fermac afirma:

Acho difícil definirmos o que é o teatro de grupo. Mas para eu falar por mim, e talvez seja algo que minhas companheiras e meus companheiros pensem um pouco por esse caminho. Pelas conversas que temos e pela parceria que temos faz tantos anos juntos, somos uma família. É uma família do ponto de vista da organização.

Essa comunidade é algo que, no seio dos núcleos do teatro de grupo, devido à sua escala reduzida, é traduzida muitas vezes como família, como Geovane, da Companhia Teatro da Investigação – CTI, sugere em sua fala, por apresentar não uma associação à ideia do núcleo familiar patriarcal, mas da ligação e afetividade dos integrantes em tais experiências de (certo modo) “menor grandeza”. Seguindo no assunto, Harry de Castro afirma:

Acredito que o Geovane (Fermac) trouxe não uma definição, mas uma palavra-chave que é a família. A gente tem mesmo essa relação familiar. Não é à toa que todos estamos há mais de quatro anos na CTI [Companhia Teatro da Investigação]. Todos temos muitos anos, eu tenho sete de CTI já. E a sede traz essa relação, ela fomenta essa relação do mercado (comércio), de frequentarmos, fazermos compras. De fazermos outras coisas, por exemplo, trazer alguém que está por perto. Esses dias eu encontrei um amigo e falei “ah, entra aqui e vamos conversar”, isso é família. “Ah, vem visitar minha casa”, “vem visitar meu espaço cultural”, “você que mora aqui do lado, então vem conhecer”.

Nesse trecho, Harry de Castro, também da CTI, oferece um relato sobre o espaço da sede que exemplifica a relação geográfica, local, do lugar incidindo na construção da comunidade. A casa que ele menciona é a sede do coletivo no teatro de grupo; e, ao caminhar na ideia de família, podemos pressupor que esta seja um espaço que acolhe as atividades cotidianas desse organismo e de seus integrantes.

Em certa visão contemporânea de comunidade, ela não está vinculada à terra, ao espaço físico-material. Ela se manifesta sem a necessidade de pessoas estarem no mesmo local. No caso do teatro de grupo, mesmo os coletivos que não possuem uma sede utilizam lugares para seus ensaios, reuniões, atividades, apresentações, o que propicia esse encontro físico dos integrantes em um tempo-espaço comum. Esses locais são pontos de referência para coletivamente se ter para onde retornar ou para onde ir. Discutiremos adiante as sedes dos grupos teatrais.

O ato de solidariedade imprime nas relações comunitárias uma fundamental característica pulsante. Nesse ato, sentimos expandida a questão da identidade e firmamos o compromisso de cuidar uns dos outros, conforme observamos abaixo, na fala de Harry de Castro e Edu Brisa, respectivamente, ambos da Companhia Teatro da Investigação:

Então, temos essa relação familiar de um ajudar o outro, de um junto com o outro. Eu não tenho carro, então, se eu vou para casa, o Gustavo [Guimarães] me traz, ou a Cris [Camilo] me traz; se está muito tarde, ela mora no Taboão [da Serra]. Estávamos juntos trazendo a ideia do feminino para o espetáculo que estamos criando, ou era para uma intervenção? Não sei, um espetáculo. E aí ouvimos as nossas parceiras, tanto a Cris [Camilo] quanto a Carol [Guimaris], que são as duas mulheres. Isso também é uma família, traz essa familiaridade do tipo que vamos ouvir as nossas irmãs, vamos ouvir o que elas têm a dizer, vamos ouvir o que elas estão construindo, vamos ouvir o pensamento delas. Isso é algo de família mesmo, não tem como fugir dessa palavra. Acredito que o teatro de grupo é isso, ele é essa família.

Então, acho que esse conceito de família, que o Geovane [Ferreira] e o Harry [de Castro] trouxeram, serve para fortalecer essa ideia, para a gente flexibilizar as tensões, para não esticar muito a corda, porque senão não conseguimos andar muito.

Da mesma forma que existem as rotinas de treinamento, preparação e criação, os cronogramas e as demandas que constituem o trabalho, existe a camada do afeto que torna as dificuldades mais possíveis de serem superadas. Edu Brisa faz pensar na importância e peculiaridade que essas flexibilizações criam nas tensões dos coletivos. Nesse sentido, é evidente que não se trata de uma convivência integralmente harmoniosa, pelo contrário, existe, constantemente, uma busca pela relação entre todas as pessoas de cada coletivo, no exercício ético e responsável com o outro, consigo e com o todo. Tal postura também se amplia na relação com os parceiros e todos e todas que cruzam seus caminhos, como o próprio público, outros coletivos ou mesmo relações institucionais.

Podemos entender isso como um certo “desenvolvimento da tecnologia”, na perspectiva da tecnologia social, um amadurecimento da construção diária e histórica dos diversos arranjos de existência coletiva do teatro de grupo. Um aspecto que o próprio capital começa a assimilar, segundo Antonio Negri (2005), quando

o mercado passa a utilizar a inteligência e a inventividade do trabalhador, este terá de criar alternativas, solucionar problemas e, por conseguinte, sua dimensão sensível.

O teatro de grupo, ainda que muitas vezes não faça referência conceitual à constituição do comum, considera-a uma das táticas para escapar do que Negri (2005) chama de “máquinas de estratificação e hierarquização do social”. Com isso, defende uma outra maneira de ação comum política que parta do exercício da democracia e que ecoe em toda a dinâmica que configura a existência de cada núcleo artístico alinhado com o teatro de grupo. Concernente a tal assunto, Lui Seixas afirma:

Qual que é o nosso próximo passo? Às vezes estamos no próximo passo, apertado, porque a chuva está chegando, às vezes estamos no próximo passo poético, imaginativo, criativo, de futuro, de humanidade, desenvolvimento de sociedade. E quando isso não se desenvolve com a sua plena potência no teatro de grupo... Dentro do grupo Folias, tende a ter algum conflito que é imperceptível, porque é um pouco também estrutural, no sentido de que às vezes queremos organizar e não conseguimos, às vezes tentamos hierarquizar e não conseguimos, às vezes queremos dar funções para as pessoas e não conseguimos. Porque é tudo feito de maneira imbricada, que converge para algumas circunstâncias. É isso: quando tentamos, às vezes, organizar, podemos tomar uma rasteira. E se não tem esse processo e essa relação, esse diálogo, esse constante ativar do pensamento, seja para questões administrativas, para as técnicas, pontuais, seja para questões poéticas e artísticas, tende a gerar algum conflito em que uma ideia pode morrer; tende a gerar alguma briga pessoal que pode dar um tempo a mais para podermos voltar para aquele assunto.

Então, o que de forma hegemônica é apresentado como ultrapassado, como um aspecto já em desuso e sem valor para o entendimento da sociedade e suas interações, agora toma corpo e fortalece justamente a visibilidade para quem se encontra em desvantagem e/ou marginalizado no sistema capitalista. Dessa forma, os grupos se

aproximam em suas práxis da ideia de comunidade, por entenderem, inclusive, ser uma possibilidade de tornar visíveis suas identidades e, com isso, haver um fortalecimento de si e da articulação com os outros em comunidade. Há, assim, a formação de redes autônomas, em que a solidariedade e a cooperação são exercidas com suas singularidades, para a manutenção e proliferação de coletivos, mirando na invenção como possibilidade de existência.

Aqui, o princípio da identidade como articulador da comunidade se mostra com força. Porém existe uma evidente diminuição de sua presença ou modo de uso no que se refere a uma imagem externa. Cada vez mais, a identidade se caracteriza como um processo interno dos coletivos, que em sua trajetória vão Tateando seus acordos, práticas e experiências, e dando contorno ao seu comum particular, ressoando fora o dentro. Com alguma aproximação a isso, Lui Seixas pondera:

O Marco Antonio Rodrigues fala que o grupo é uma promiscuidade familiar. E em certo sentido tem razão, porque acabamos convivendo muito. Mas eu acredito que, em se tratando de Folias, tentamos isso, pelo menos agora, também nessa formação nova. Desse grupo de hoje que está, temos tentado manter essa horizontalidade da conversa, do diálogo, constantemente.

No decorrer do capítulo, o caminho traçado compreendeu as características do teatro de grupo, seus aspectos históricos no Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo, a tentativa de aproximação com a noção de família e sua expansão para a constituição e o pertencimento a uma comunidade. O entendimento contemporâneo que integrantes de coletivos do teatro de grupo apresentam em suas falas se distancia completamente da família burguesa. Levando em conta as críticas de Michel Foucault (1980), sabemos que a família burguesa foi construída e empregada de forma hegemônica, fazendo parte de teorias criadas por grupos dominantes, reificadas pela ciência e pela religião e utilizadas para validar dinâmicas de poder que privilegiam pequenos grupos, com certos arranjos familiares, e estigmatizam e marginalizam outros.

Figura 14 – Intervenção do grupo Folias d’Arte nas ruas do bairro de Santa Cecília



Foto: acervo do grupo

O que os grupos colocam é que, na atualidade, seus “arranjos familiares”, assim como na sociedade, são múltiplos. Apresentam-se com novas roupagens, em atendimento às especificidades de cada conjunto de indivíduos e em sua relação com o mundo constituído por diversidade, contradições e complexidades. O que se apresenta é, sobretudo, a noção de um sistema que opera por meio de padrões transacionais, em que cada coletivo do teatro de grupo se organiza e estabelece padrões de funcionamento que são constantemente ativados e reativados quando algum membro se relaciona nas atividades internas do grupo ou para fora dele, com o mundo. A partir dessas interações, são estabelecidos padrões, determinados papéis e garantida certa previsibilidade na estrutura; mas é mantido o movimento, e as dinâmicas permanecem cambiantes ao longo do tempo.

Figura 15 – Treinamento de integrantes da Companhia de Teatro Heliópolis na sede do grupo



Foto: acervo do grupo

2

CHEGANDO MAIS PRÓXIMO: QUANDO O TEATRO DE GRUPO EXPANDE SEU ESPAÇO NA RELAÇÃO COM SEU ENTORNO

Anteriormente, o exercício aqui desenvolvido se concentrou na busca por elementos que oferecessem apoio para entendermos em que consiste o campo de atuação do teatro de grupo. Passamos por um brevíssimo panorama e por um entendimento das possíveis modificações dessa matéria viva ao longo do tempo, sobretudo, na cidade de São Paulo. Neste momento, a proposta é fazermos uma travessia pelas paisagens urbanas, mais precisamente pelo espaço-tempo da cidade de São Paulo dos anos 2000 em diante.

Conforme nos aproximamos do tempo presente, caminhando pelas duas primeiras décadas dos anos 2000, é possível pedir auxílio para minhas próprias memórias, nos acontecimentos em que estive presente ou mesmo em fatos narrados com vitalidade por aqueles e aquelas que viveram e compartilharam comigo diversos encontros, nos quais a escuta era de quem vivia no mesmo momento histórico e compartilhava de uma mesma época, ainda que em contextos por vezes bem diversos. São influências que comungamos em nossa prática, são saberes que transitam entre gerações e que ecoam ainda com aquele brilho e aquela consistência da oralidade.

Certamente, somam-se nesta caminhada a ampliação das publicações sobre o tema, bem como a facilidade em se registrar imagens e compartilhar conteúdos em meios virtuais, formas muito adotadas

pelos coletivos e pesquisadores do tema. Mas o que potencializa e estimula o querer caminhar pelas veredas desse universo é a vida como possibilidade de encontros, no sentido físico dos corpos, mas também no sentido das trocas intersubjetivas. Encontrar o outro desloca nossos pensamentos, abre brechas nos terrenos mais rígidos do nosso pensar. As experiências por que passei e por que passo, vendo e fazendo teatro de grupo, deram-me alguma sensação de trilha mais próxima da justeza que se move em uma constante busca.

A saga do menino diamante: uma ópera periférica, espetáculo do Grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, pode ser um exemplo da saga do eu-menino me lançando na cidade para encontrar teatro em diversos espaços. A sede do grupo Dolores é o CDC-Vento Leste,¹ no bairro Patriarca, Zona Leste de São Paulo. Ali pude ver um teatro que era feito no barranco, que tinha terra vermelha por todo lado, em que se sentava no chão, que tinha muita gente em cena e assistindo à peça também. Um espaço onde o céu da noite compunha com o todo, e as estrelas brilhavam e o fogo da cena ardia. Também havia uma casinha pequena, quadras esportivas e uma escola em um terreno muito grande, onde se passava a noite vendo teatro e convivendo até o metrô voltar a funcionar, quando eu e toda sorte de gente poderíamos voltar para casa.

1 De acordo com as palavras do próprio Coletivo Dolores Boca Aberta em seu site, “A questão do espaço é sempre um dilema para grupos teatrais com poucos recursos e não é diferente com o Coletivo Dolores Boca Aberta. Optamos pela ocupação artístico-política de um terreno público outrora abandonado. Há dezoito anos, iniciamos a construção da nossa sede por meio de mutirões, diálogos, enfrentamentos e conquistas e parcerias. [...] O antigo CDM, Centro Desportivo Municipal, ao lado do posto de saúde e da escola José Bonifácio, já foi um terreno baldio e abandonado. Hoje as coisas andam bem diferentes por lá. O Clube da Comunidade (CDC) Vento Leste é o nome de rebatismo do velho CDM, em homenagem ao grupo Cultural homônimo que, na década de [19]70, também se reuniu nesse mesmo terreno aspirando à arte, cultura, poesia e comunidade. Há muitos anos moradores e grupos artísticos realizam um grande trabalho na ocupação e revitalização daquele espaço. O terreno é da prefeitura e desde a década [19]90 sofria com o abandono”. CDC-Vento Leste. Dolores Boca Aberta Arte Política, 2014. Disponível em: <https://www.doloresbocaaberta.org.br/cdc-vento-leste>. Acesso em: 14 jan. 2022.

Figura 16 – Apresentação do espetáculo *A saga do menino diamante*, no CDC-Vento Leste, sede do grupo Dolores Boca Aberta Meca-trônica de Artes



Foto: acervo do grupo

Agora, seguindo nosso caminho a partir dessa e de outras memórias, podemos exercitar uma delimitação do universo do qual estamos falando nesta parte da reflexão. Chegamos especificamente às ativações urbanas irradiadas pelas sedes dos coletivos do teatro de grupo espalhadas na cidade de São Paulo na contemporaneidade. A inquietação desta parte do estudo se configura quanto à forma de identificação de como uma espécie de “território de criação” é instaurado em um ponto do tecido urbano da cidade de São Paulo quando a sede de um grupo é aberta, e quais as reverberações locais de tal ação. A princípio, parece que, por meio das inevitáveis interferências e atravessamentos nas dinâmicas da vida social do entorno, faz-se o jogo possível entre o grupo de teatro e a organização daquela comunidade.

O termo jogo aqui é aplicado em algumas de suas múltiplas perspectivas, uma vez que é um dos fundamentos da arte do teatro (jogo dramático) e também uma expressão que se aproxima da essência das dinâmicas entre as pessoas, quando se estabelece uma troca

– ação e reação ou pergunta e resposta, por exemplo. Ampliamos, dessa forma, a noção de jogo teatral para o jogo das relações com a comunidade, bem como do jogo simbólico criado por um espaço teatral sendo aberto em um território. Na base desse jogo, encontramos as pessoas que habitam e frequentam aquele território da cidade e o coletivo teatral que almeja se fixar nesse local. Com relação ao assunto, Thalita Duarte afirma:

Temos a felicidade de, desde o início, termos sido bem recebidos pelos moradores do entorno. Mas não tanto por “ah, agora temos teatro!”, mas pelo espaço estar, na época, muito abandonado e servindo de uso para todo tipo de violência. Então, quando chegamos e transformamos aquele espaço feio, sujo, violento em um espaço de vida, colorido, com arte, com atividades, acabamos por ser bem recebidos. [...] Tem uma família especificamente que é vizinha do espaço. Desde o primeiro dia, ou do segundo dia, eles frequentam e sempre colaboraram. Quando entramos no espaço, não tinham os vidros. Existia a estrutura das janelas, mas não os vidros. Conseguimos vidros por doação e fomos com a cara e com a coragem cortar vidros para pendurar nessas janelas. Estávamos lá totalmente inaptos para essa função, fazendo isso, e esse vizinho entrou e ele trabalhava com vidraçarias. Ele nos ensinou como fazermos esse corte de vidros e nos ajudou.

Pesquisas e análises às vezes buscam se ater aos fenômenos mais generalizados, criam um desenho distante do cotidiano e, assim, por vezes, escapa-nos a singularidade que sustenta e exemplifica a conceituação pretendida. Thalita oferece justamente esse relato simples e consistente da chegada do Grupo Pandora de Teatro à Ocupação Artística Canhoba, em Perus, na região Noroeste da cidade de São Paulo.

Para encontrar, na paisagem urbana, onde podemos identificar a atuação desses coletivos, em meio à dinâmica e ao fluxo impostos pela cidade, pelo capital e pelo ritmo do trabalho, é preciso um considerável esforço. Talvez em um primeiro momento, de fato,

Figura 17 – Intervenção do Grupo Pandora de Teatro na praça da Ocupação Artística Canhoba



Foto: acervo do grupo

desavisadamente, até poderiam ser criadas narrativas urbanas nas quais o teatro não aparece, ou mesmo em que não existe espaço para a cultura no contexto da vida e do mercado, na urgência da sobrevivência. Mas não é porque as coisas não são vistas que elas não existem, não é mesmo?

Na busca por essas partículas dos grupos atuando sutilmente em relação ao corpo macro da cidade, é preciso se propor a errância, jogar seus mapas e guias na mesa, traçar rotas e caminhos, perder-se para ir além dos lugares divulgados, dos espaços de acesso facilitado, e botar os pés na rua. Seguir os rastros desse ofício que nos remete aos teatros populares feitos na rua, para a população, historicamente presentes e que, resistindo ao poder opressivo (em várias particularidades) e hegemônico, ocupam o espaço público e exercem uma função social. Podemos afirmar que, no mínimo, essa função seja criar possibilidades de imaginar ou, como o geógrafo Milton Santos (2000, p.9-10) manifestou, no sentido de podermos “[...] produzir as ideias que permitam mudar o mundo”. Concernente à questão do território, Lui Seixas afirma:

No começo, os [integrantes do] Foliás buscam o espaço para desenvolver a própria pesquisa. Um espaço que pudesse, com autonomia ou com essa busca por ela, encontrar um lugar onde desenvolver essa pesquisa de linguagem. A princípio, era esse o objetivo. E além dessa autonomia, acredito que hoje nós que estamos na frente do grupo também compreendemos que essa sede tem uma importância simbólica dentro do panorama cultural da cidade. Então, antes, o que era um espaço para desenvolvimento de pesquisa do coletivo acaba-se tornando junto uma potência de fruição cultural para a cidade como um todo. Isso envolve a relação com o entorno, isso envolve uma curadoria de programação, em que buscamos receber e proporcionar eventos, atividades e uma programação que seja ao mesmo tempo vinculada à nossa pesquisa estética, vinculada ao nosso pensamento político, estético coletivo. Apesar da “bucha” que é dentro de um sistema capitalista, dentro de uma região central de São Paulo, na maior capital da América Latina, ou sei lá, segunda, manter um espaço como o Galpão [do Foliás], com a estrutura que possui, o tamanho que tem, apesar da estrutura precária. E a partir disso, se inserir nesse mapa cultural, com o pensamento que não seja simplesmente de entretenimento, mas que, para além do entretenimento, seja também de reflexão sobre a nossa condição.

Os grupos de teatro, a princípio, não trabalham na perspectiva imediata de terem sedes abertas ao público, nem mesmo que os espaços tenham uma intensa atividade pública. Tal característica parece se apresentar para os grupos de teatro com o tempo e em sua experiência com o território. A expectativa dos coletivos parece estar no espaço como um ponto de encontro, de organização e viabilidade prática de suas criações, e se amplia à medida que o diálogo se mostra dentro e fora, entre o grupo e entorno, na criação e na troca, que são vivas, plurais e porosas. Acerca dessa questão, Thalita Duarte lembra:

Em relação à expectativa, eu acho que é importante colocar que nós tínhamos uma sede. Durante um tempo ocupamos o CEU [Centro de Educação Unificado] Perus e, conforme foram passando

os anos, o CEU já não comportava mais o nosso trabalho. No sentido de guarda de material, nossos cenários foram começando a ficar maiores. E a relação com a gestão do CEU – que é uma gestão ligada à educação e não à cultura – era bem difícil, difícil fazer com que eles entendessem nosso trabalho e que o equipamento poderia ser a sede de um grupo. Não estávamos conseguindo e resolvemos alugar um espaço aqui no bairro, inclusive localizado próximo ao centro de Perus. Partimos da necessidade de não conseguirmos pagar esse aluguel. E precisávamos realmente arranjar um outro espaço para ser a nossa sede. Foi quando surgiu a ideia da ocupação, de dar a função social para um imóvel que estava abandonado e a função social que a gente optou para ele era a função de teatro, que também vem dessa nossa necessidade inicial. E em relação às expectativas, nós possuíamos pouca experiência de ter sede aberta ao público.

Alguna fração da possibilidade de mudança de mundo se refere à arte. Por derivação, podemos estender esse entendimento ao teatro, pela potência e incidência na construção de narrativas. O teatro de grupo realiza tal tarefa na disputa, também, pelo imaginário, em que revolve o solo das memórias coletivas ou particulares e, em breves instantes de sua experiência com o público, oferece exercícios utópicos contra-hegemônicos, manifestando-se e tomando posição nesse lado da trincheira.

Logicamente, cada coletivo tem um modo de lidar com o processo iniciado em sua relação com o dentro/fora de sua sede. É algo que apresenta oscilação, por alguns coletivos verticalizarem suas ações, frente a essa espécie de fricção na relação do dentro/fora da sede do grupo e seu entorno, enquanto outros apresentam maior distanciamento ou uma sazonalidade das ações. Porém, essa relação parece sempre estar presente, com certa variação de intensidade, sendo fundamental para esses territórios de criação manterem, na sua existência e continuidade dos trabalhos, o projeto do coletivo e a relação com as pessoas, ou ainda o projeto do coletivo também ser a própria relação com as pessoas. Talvez aqui tenhamos chegado em um ponto sensível do teatro de grupo da cidade de São Paulo na

atualidade, mas também de outros agentes sociais, quando muito se fala do abandono do trabalho de base.

As sedes dos grupos como territórios de criação

O que chamamos de território de criação, emprestado de uma fala pública do ator e encenador Edgar Castro, tenta traduzir mais que o espaço físico em que o grupo está instalado. Expande a ideia de sede como solo fértil à criação específica do coletivo, o que para Alexandre Mate (2012) é observado quando coletivos teatrais desenvolvem ações que, anteriormente, cabiam a outras instituições. Além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais se empenham no desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/reflexão e de intervenção nas “rugos da cidade”.

Nas palavras do programador cultural (Sesc-SP) e pesquisador Edson Martins Moraes (2014, p.11), esses locais são “propícios aos encontros”; existe uma interação entre artistas e os moradores de uma região, da qual nascem “experiências da procura por expressar seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças e expectativas”. Quando falamos anteriormente da disputa pelo imaginário e o papel do simbólico, é por entendermos que, a partir de “depoimentos, poemas, canções, peças de teatro, dança, cinema, literatura, enfim, produções culturais” (ibidem), cria-se possibilidade de acesso às subjetividades para “esclarecimento, desalienação e libertação”. Edson defende a potência do ser humano de ser único e capaz de construir conhecimento por meio da sua relação com os próprios conflitos presentes no cotidiano, desde que sejam apresentadas formas alternativas de questionamento e construção de conhecimento.

Essa característica de possibilitar a expansão dos imaginários a partir de uma multiplicidade de linguagens artísticas é muito presente nas sedes dos coletivos. Aqui podemos trazer um exemplo extraído do encontro com Ana Carolina, integrante do Coletivo Estopô Balaio, sediado na Zona Leste da cidade:

O Sarau [do Peixe] e o Cine Varal são duas ações que acontecem sempre, além do “Cabaré d’água” que era uma ação que acontecia todo mês e era produzida pelo nosso coletivo Estopô. Quando o [Coletivo] Acuenda se emancipou, continuou acontecendo todo mês no Estopô. Hoje o Estopô abriga três grupos residentes. Na verdade, são quatro grupos residentes, mas três estão mais assíduos e um está mais “afastadinho”. Que é o “Jardim Rimano”, um evento que é organizado por dois MCs [Edson e Dustin] do Jardim Romano. [...] o Jardim Rimano é uma batalha de rimas, não um *slam*, são diferentes. É uma “pegada” mais daquela linguagem *hip-hop*. [...] É mais batalha de rima e luta de jovens. O público não é o público do Estopô, isso é muito legal, porque é um público dessa juventude *rap*. Que não é o público que assiste o Estopô normalmente, mas o público que está lá sempre nas batalhas [...]. O terceiro grupo residente é o Oceaninhos, que é um grupo que foca em trabalho para crianças, para infância. Eles trabalham muito com música. A Carol Pinheiro trabalha no Oceaninhos e são do grupo que chama Teatro Interrompido, e o Oceaninhos é o projeto que eles fazem no Jardim Romano [...]. A Carol [Pinheiro] também não para, é uma atividade frequente, não para de ter. Às vezes passamos dois meses sem fazer as aulas, mas logo em seguida voltam e as crianças estão sempre fazendo as aulas. Inclusive porque falamos: “Não dá pra tá no espetáculo e ser atriz. Não dá pra ser só. Aparecer lá no espetáculo. Tem que estudar”. São atividades frequentes que se mantêm até hoje lá. As oficinas de iniciação artística, eventos literários, que envolvem as batalhas de rimas, poemas, poesias e o cinema. E nós também fazemos apresentações, convidamos artistas para apresentarem um show, ou abrigamos outros grupos. Isso tudo é a rotina do grupo, é a rotina da sede do grupo.

Podemos nos aproximar da ideia dos processos de construção cultural, e, nesse sentido, o teatro de grupo se apresenta como agente participante em sua atuação local e coletiva nos territórios e na vida urbana. Algo que podemos ler também pela ação cultural (Coelho, 1997), como vamos desenvolver mais adiante nesta

reflexão. O exercício aqui se faz em podermos desdobrar a ideia do fenômeno teatral para além dos limites do trabalho da interpretação ou direção, mas em relação também a quem assiste ao espetáculo e nas inter-relações múltiplas despertadas nas sedes dos grupos, na perspectiva das ações artístico-pedagógicas, da ação arte-educativa, que é justamente o ponto que mobiliza esta pesquisa.

As sedes dos grupos se constituem como tais territórios de criação que se configuram como lugar, com base em Marc Augé (1994 apud Carreira, 2010, p.2) e na Política Nacional de Patrimônio Imaterial – PNPI (Brasil, 2000). O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), por exemplo, compreende que o lugar é o espaço onde se “concentram e/ou se reproduzem práticas culturais coletivas” (ibidem, s.p.). Existe um sentido cultural diferenciado para a população local em que são realizadas práticas e atividades de naturezas variadas, sendo tanto cotidianas quanto excepcionais. O lugar participa dos “sentidos de pertencimento, memória e identidade dos grupos sociais” (ibidem, s.p.). Do ponto de vista da tradição antropológica, quando se fala de lugar, se existe uma ligação com “a questão da alteridade (ou da identidade) à do espaço, é porque os processos de simbolização colocados em prática pelos grupos sociais deviam compreender e controlar o espaço para se compreenderem e se organizarem a si mesmos” (Augé, 1994 apud Sá, 2014, p.211).

Os coletivos do teatro de grupo que possuem sede e exercitam essa aproximação com seu entorno se fundam cotidianamente como unidade criativa, conforme reflete André Carreira (2010), a partir de Marc Augé. Para ele, são espaços históricos “onde se constroem identidades, o que se coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternativas aos procedimentos impessoais da mercadoria” (ibidem, p.2). Para Sergio e Joel Carozzi,² da Trupe Lona Preta,³ coletivo que possui sua sede no bairro do

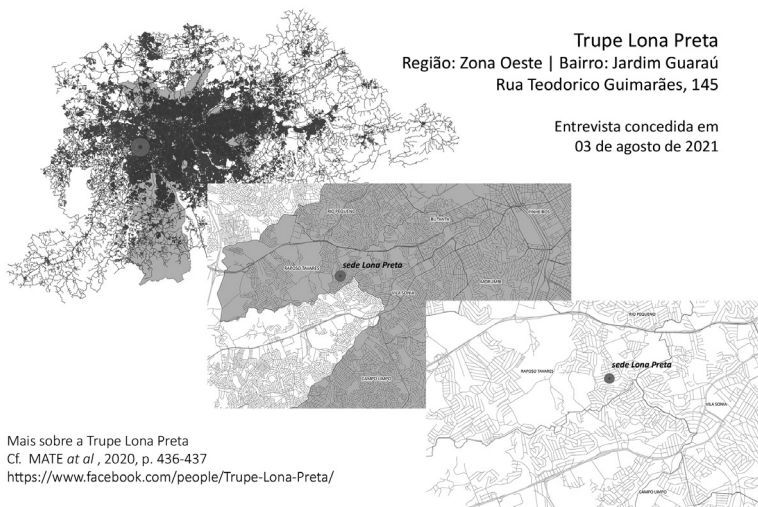
2 Entrevista concedida por Sergio Carozzi, Henrique Alonso e Joel Carozzi, integrantes da Trupe Lona Preta, ao autor em 3 de agosto de 2021.

3 Cf. mais sobre a Trupe Lona Preta in Mate et al. (2020, p.436-37) e na página virtual do coletivo (disponível em: <https://www.facebook.com/people/Trupe-Lona-Preta/>).

Jardim Guaraú, na Zona Oeste da cidade de São Paulo, essa escolha por criar uma sede e a aproximação com o entorno também traz a perspectiva do mercado em que a sociedade é envolta. Nessa perspectiva, Sergio Carozzi afirma:

O [Luiz Carlos] Moreira conta uma coisa interessante sobre a forma da expressão artística. Ela não é a mesma ao longo da história. Ela se transforma, ela se reinventa, ela não responde a determinadas relações sociais. Como nos juntamos, como nos organizamos e tal. Somos pressionados fortemente pelas relações mercantis, tanto nas nossas peças, quanto às nossas ações, quanto na nossa instalação no território, muitas vezes o que é determinante são essas relações mercantis. Você se enraizará em uma sede, terá um dispêndio de energia para pagar o aluguel do “bagulho”, vai mandar um projeto e boa parte desse projeto será para pagar. Ou, por outro lado, você começará a fazer um processo para “bancar” a sede. Olha, eu estou

Mapa 8 – Destaques de localização da sede da Trupe Lona Preta



Fonte: elaborado pelo autor

Figura 18 – Espetáculo *O concerto*, da Lona Preta, realizado na Mostra Bagaceira no Jardim Guaraú



Foto: acervo do grupo

falando isso e sei que, por exemplo, nós já dependemos, para apresentarmos, do espaço de vocês [A Próxima Companhia], do espaço do Engenho [Teatral], do espaço do [Galpão do] Folias. Eu não estou falando isso desmerecendo o “rolê” dos camaradas, pelo contrário, eu acho que isso é “fudido”, a gente tem muito respeito por todo mundo que conseguiu esse enraizamento assim.

Sergio coloca a questão dos gastos para a manutenção de um espaço teatral e sua infraestrutura como determinantes para a ativação de uma sede, mas, ao mesmo tempo, a própria sede de seu grupo tem atividades, ainda que seu arranjo seja diferente, como Joel Carozzi aponta:

Temos essa especificidade do espaço que é muito própria do Lona [Trupe Lona Preta], sendo um espaço particular cedido, pequeno e no bairro onde a gente tem alguma inserção já meio familiar. Porque nascemos lá, então vivemos toda a vida por lá e a turma

está lá ensaiando há dez anos. Tem no mínimo uma vizinhança de convivência mesmo. Fazemos algumas atividades, são atividades pontuais, como as que vocês [d'A Próxima Companhia] foram, são alguns encontros. Ultimamente não estamos levando muita atividade de projeto para lá porque tem essa questão. Não queremos que aquilo vire um aparelho público. Queremos que aquilo vire uma sede de um grupo de teatro, não um aparelho do Estado. Por exemplo, quando escrevemos projeto, preferimos escrever circulação, porque, sobrevivendo, conseguimos manter algumas atividades na sede por conta, porque ela não tem esse gasto todo também, é uma garagem, fica fechadinha ali.

Ainda que tenhamos a noção de lugar trazida antes, Joel e Sergio parecem estabelecer uma imagem do espaço que sedia seu grupo como algo que não se encaixa em um modelo de sede. Será que esse modelo de espaço cultural reflete aqueles que possuem mais alinhamento com os edifícios teatrais hegemônicos? Ou minimamente que tenham uma infraestrutura para apresentações, espaços cênicos? Em sua reflexão, André Carreira (2010) também enfatiza que nem sempre se trata de “teatros” na concepção de serem espaços de apresentação. Quando um coletivo tem a possibilidade de manter um espaço-sede, possibilita sua continuidade de pesquisa, o que envolve uma abertura dessa sede “como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico” (ibidem, p.3). Sobre algumas dessas questões, pontua Sergio Carozzi:

Eu e o Jô [Joel Carozzi] somos mais antigos no grupo, somos do bairro. Essa pergunta é meio confusa, porque sempre fomos recebidos no bom e no mau sentido. Apedrejados ou elogiados, estávamos envolvidos ali. Mas eu poderia contar quando passamos a sede para lá [Jd. Guaraú], porque não tínhamos sede antes, vivíamos perambulando, ligados ao movimento [social de moradia]. Quando fincamos o pé lá, começamos a ensaiar e tínhamos até essa coisa dos metais, da bateria, muito barulho. Passamos alguns anos ensaiando assim e um dia resolvemos sair. Em vez de ensaiar dentro

da garagem – que não é uma sede, é uma garagem –, resolvemos fazer na rua o mesmo que fazíamos lá dentro. E vieram muitas pessoas. Eu sentia que os vizinhos estavam meio incomodados com o barulho, mas eles vieram assistir, entenderam aquela barulheira que estávamos fazendo e foi uma recepção muito boa. Que é o germe da [Mostra] Bagaceira,⁴ na verdade.

Essa qualidade de presença e ação micropolítica torna o espaço urbano diferente. O fato de se abrirem as portas e de se fazer o ensaio – que não é a obra artística “acabada” – na rua cria porosidade e permeabilidade na relação dentro/fora. Outro ponto também é a relação familiar com integrantes do grupo que nasceram e foram criados naquele bairro. Ainda sobre o espaço, apresenta Joel Carozzi:

[Por] Essa característica do espaço – ele não é propriamente teatral, mas um local de ensaio muito pequeno –, não é possível receber ações nele. Fazíamos uma atividade anual e alguns encontros abertos para fora. Talvez uma vez a cada dois meses. Não recebíamos e não recebemos ainda muitos grupos. A nossa atuação lá é bem pontual.

Uma das ações pontuais a que Joel se refere é a Mostra Bagaceira, que cria uma ruptura no tempo-espaço do Jardim Guaraú, ou em algumas ruas daquele território. Essa mostra mobiliza diversos

4 A Mostra Bagaceira – Mostra de Circo e Teatro das Maiores Bagaças do Mundo e Adjacências ocupa ruas do Jardim Guaraú com diversas linguagens artísticas; o evento é promovido anualmente pela Trupe Lona Preta em parceria com moradores do bairro, associações, movimentos e outros coletivos culturais. A ação é realizada em frente à sede do grupo e nas ruas do entorno na Zona Oeste da cidade de São Paulo e ocorre de forma totalmente independente, contando com a participação de diversos artistas e coletivos que realizam apresentações, utilizando diferentes linguagens artísticas como circo, teatro, música, dança e artes visuais. Além das apresentações diversificadas, a programação da mostra contempla um cortejo performático musical que deambula pelo bairro com cenas, repertório musical autoral e coreografias que envolvem todos que participam da ação, como público ou integrante do cortejo, em relação de agitação e propaganda.

coletivos que se apresentam nos dias da programação, mas também vizinhos e coletivos parceiros que ajudam a carregar madeiras, tijolos e desviar o trânsito. Como em toda sede, em todo espaço, ainda que se tenha uma ótima relação e afeto com as pessoas do entorno, não é uma relação de integração total, colaboração irrestrita como nos possa parecer idealmente.

Fazendo um pequeno desvio, compartilho uma lembrança de quando pude me apresentar com o espetáculo de rua *Os três porcos* na Mostra Bagaceira. Não para dizer da apresentação em si, que foi muito potente, sobretudo, pelo jogo estabelecido com o público, mas pelo fato de, naquele dia, um pouco antes de nossa peça, ter havido uma apresentação do Grupo de Dança do Jardim Guaraú, composto por mulheres adultas e da terceira idade do bairro, e pelo quanto aquela coexistência artística, comunitária, participativa foi simbólica e importante, tanto para quem tivesse vindo de “fora” da comunidade como para quem integrasse a mesma.

Nos chamados territórios de criação, a sobrevivência abrange a dimensão econômica, porém está atrelada à perspectiva do que mobiliza sua insistência na arte/vida. O objetivo geral desses espaços é chegar nos pontos reais de inter-relação entre a atuação artístico-pedagógica dos coletivos do teatro de grupo, em uma via de mão dupla com os territórios onde estão sediados, exercitando, inclusive, a reflexão constante sobre quais interferências são encontradas nos processos, tanto do ponto de vista dos grupos (dentro), quanto dos territórios (fora). Uma passagem do encontro com Thalita Duarte, do Grupo Pandora de Teatro, exemplifica de maneira incrível o quanto são potentes esse diálogo e essa escuta mútua entre o dentro e o fora. Como afirma a atriz:

Mas uma das perguntas que nós não esperávamos, por exemplo, e que interferiu diretamente no nosso trabalho – o grupo sempre trabalhou com espetáculos para maiores de 14 anos, 12 anos. Nunca tínhamos trabalhado com espetáculo infantil e fomos surpreendidos por um público de lá que era majoritariamente de crianças. Como o espaço está localizado anexo a uma praça, muitas crianças

moradoras do entorno utilizam a praça como quintal de casa; conseqüentemente, a ocupação acabou se tornando o espaço para elas visitarem também. Isso foi bem surpreendente. Então, desde a curadoria de espetáculos que recebemos no espaço até chegar ao ponto de montarmos um espetáculo infantil, como uma forma de retribuição desse carinho, essa frequência que temos das crianças lá. Já elaboramos projetos que chamam “Brincantes em Ação”, em que trabalhávamos aos finais de tarde dos domingos, fazíamos os dias de brincar com as crianças em atividades recreativas, oficinas de iniciação e depois começamos a montar esse espetáculo infantil que se chama *Atenção que meu amigo Ziberman me ensinou*. Infelizmente tivemos que adiar a estreia porque estávamos para estreiar quando iniciou a pandemia [de covid-19]. No dia 20 de fevereiro do ano passado [2020], fizemos um ensaio aberto, já estávamos contando, só fazendo os retoques finais para a estreia. Mas começou a pandemia e resolvemos adiar. Ainda não voltamos a ensaiar esse espetáculo, porque, diferente dos outros trabalhos, a gente escolheu fazê-lo presencial e temos as crianças lá, então para nós não faz sentido fazermos no formato on-line. Enfim, mas só para você ter uma ideia, nós não esperávamos e então nos moldamos para isso também.

As sedes dos grupos de teatro na atualidade representam também um contraponto com a experiência das décadas de 1960 e 1970. Se nas ações dos grupos daquela época as sedes estavam associadas à possibilidade de estabelecer relações com as comunidades dos bairros e com os movimentos sociais, fazendo alusão aos Movimentos Eclesiais de Base, a partir dos anos 1990, ter uma sede passou a ser fundamental também para comportar os treinamentos, reuniões e as rotinas administrativas e de produção do coletivo, a partir da qual os grupos articulam seus projetos espetaculares e pedagógicos em continuidade. Além desses pontos, também há a própria guarda do acervo cenográfico, de figurinos, materiais cênicos, de espetáculos em repertório ou de materiais para serem retrabalhados em novas produções, bem como documentos e registros históricos da trajetória do coletivo. Um espaço passa a representar também autonomia

quanto à realização de experimentações, programações e outras ações, sem a necessidade do aval da gestão de um equipamento público ou espaços institucionalizados de cultura.

Figura 19 – Cabine de operação técnica e entrada da sede da Trupe Lona Preta durante a Mostra Bagaceira



Foto: acervo do grupo

O coletivo estabelece seu espaço de referência, e o lugar passa a ser sua sede. Mas também é importante que esse coletivo ali sediado tenha liberdade para criar o espaço à sua maneira e de acordo com sua experiência, o que não se vê muito quando grupos são recebidos em equipamentos públicos para seu uso. Nesses outros espaços, as ações dos coletivos criam novos usos, frequências e ativações, mas sua liberdade de atuação esbarra nos limites institucionais da gestão do espaço que não é do grupo. De acordo com Thalita Duarte,

As atividades [do Grupo Pandora de Teatro] eram concentradas no [Centro de Educação Unificado] CEU Perus, que inclusive é um equipamento público de muita importância em Perus. O grupo surge pouco tempo depois nesse CEU [por causa das atividades formativa do Programa Vocacional]. Acredito que, não existindo o

CEU, talvez não tivesse o Vocacional e talvez o grupo não existisse também. A importância das políticas públicas da periferia. O CEU está localizado bem próximo à estação [de trem] de Perus e é o centro do bairro. No ano de 2015, eu estava participando de um curso de gestão cultural na [Comunidade Cultural] Quilombaque, que é um coletivo que atua aqui na região de Perus. Estávamos conversando justamente sobre como expandir as nossas atividades mais longe do centro de Perus. Para as vilas. Fizemos um mapeamento de espaços possíveis de serem ocupados por atividades artísticas, como em praças também, e acabamos descobrindo dois imóveis que estavam ociosos, estavam abandonados.

A partir da articulação local com diversos coletivos, forma-se a rede que propõe, inventa, cria novas formas de se existir na cidade. É a cooperação expandida que faz com que ideias aparentemente descabidas e utópicas ganhem forma e preenchimento. Ainda com Thalita Duarte:

Tivemos essa proposta de fazermos a ocupação de dois imóveis. Um deles é o imóvel [em] que está a “Ocupação Artística Canhoba”, que era uma casa que foi construída em 2010 pela Prefeitura, mas nunca chegou a ser inaugurada. Era para ser um ponto de leitura, teve algum problema na obra e estava abandonada. E o outro lugar era para ser um telecentro, que também era uma política pública que “rolava” nas periferias, depois de um tempo essa política caiu e ele estava ficando abandonado também. Então resolvemos, enquanto coletivos de artistas atuantes aqui no bairro, ocupar esses dois lugares para questioná-los. Um virou a Casa do Hip-hop de Perus e nós a Ocupação [Artística Canhoba].

Configuram-se, na prática, na experiência potente do encontro, do decifrar as possibilidades de uso, a criação e a recriação dos espaços e do entorno. É nesse jogo, no diálogo socioespacial, que se apresenta uma mudança que é construção e convivência, para além das relações entre Estado/mercado. Seguindo com Thalita Duarte,

Tem uma especificidade bem interessante da ocupação, sua localização. Ela está longe do centro de Perus, com isso muitas pessoas que frequentam o espaço ou moradores do entorno não conheciam ou não tinham o hábito de frequentar o próprio CEU Perus, que é um dos lugares onde ocorrem atividades culturais, cinema, teatro, a biblioteca. É o único espaço cultural público do bairro. Quando chegamos no local, que é bem afastado do centro [de Perus], encontramos pessoas que não tinham contato com o teatro. Isso foi interessante. Conforme fomos ficando todos esses anos lá, fará agora cinco anos que estamos lá... São pessoas que nunca tinham ido ao teatro e hoje elas já tiveram contato com teatro de rua, já tiveram contato com espetáculos de dança, com cinema e muitas outras atividades. Então, acabamos fazendo esse trabalho de formação de público também na região.

Existe uma diversidade quanto à tipologia dos espaços e suas mais variadas configurações espaciais, como sobrelojas, subsolos, galpões, terrenos com áreas externas, construídos, itinerantes, entre outros. Também existem múltiplas formas de se estabelecer os espaços, sendo usuais regimes de locação, comodato, ocupação, cessão temporária, compra, doação, entre outros. Esses são aspectos que também incidem nas propostas artísticas e comunitárias ali desenvolvidas, continuadas ou, inclusive, interrompidas. A sede é, sobretudo, a possibilidade de se organizar material e, subjetivamente, a coletividade. Com relação a tal questão, Joel Carozzi pondera:

A sede [da Trupe Lona Preta] é um espaço particular cedido. Ela não é uma ocupação, não pagamos aluguel por ela. É uma garagem particular cedida. Existe um primeiro ponto: que é um lugar para guardar as coisas, um lugar ao abrigo do sol e do vento que você consegue fazer uma reunião. Esse ponto não pode ser descartado, isso é fundamental para fazer o teatro. Muita gente coloca isso como determinante para o teatro de grupo. Você não pode ficar cada vez trocando de lugar. Por outro lado, o fato de não precisarmos pagar aluguel agora, não termos essa relação, isso nos coloca um certo

conforto, uma margem. Que sabemos ser exceção. Podermos fazer ações que não necessariamente são de vender e de não termos essa pressão de “puta, precisamos manter a sede”, “putz, tá foda, precisamos receber um grupo [que fará uma apresentação]”, “precisamos botar gente pra ensaiar aqui”.

A atividade do coletivo vai direcionar os usos que o lugar terá, porém os limites físicos da estrutura do local também terão de ser levados em consideração constantemente nas relações internas para a continuidade dos espaços. Na fala de Joel, podemos observar, inclusive, as determinações financeiras para a manutenção de um espaço, e que vão impactar até em suas proposições artísticas, pedagógicas, sociais. Desse modo, ainda com Joel Carozzi,

O espaço é muito pequeno, não é nem um pouco adequado para nós. Nenhuma das nossas peças cabe naquele espaço. Nós sempre ensaiamos fragmentado, fazemos a cena e o espaço de construir mesmo a peça é na rua. Ele não é um espaço para teatro, mas um lugar, principalmente, de ideias. Onde discutimos a dramaturgia, onde confeccionamos o cenário, onde combinamos de ler o texto. Fazer mesmo, fazemos na rua. Não é à toa que a [Mostra] Bagaceira surge também como “aqui dá pra estender a lona inteira e fazer a peça”. O [espetáculo] *Circo bélico*, não sei se você viu, ou nós ensaiávamos ou colocávamos o tanque, só tínhamos essas duas opções.

É uma constante para os coletivos do teatro de grupo na cidade de São Paulo, por diversos motivos, a necessidade de mudar de sede. Existem muitos casos de coletivos que abrem suas sedes e depois não conseguem manter, ou mesmo contraem dívidas ou são expulsos pelo capital imobiliário com o aumento dos aluguéis ou custo envolvido na permanência em um determinado espaço da cidade. Mas a capacidade de invenção e recriação dos coletivos também transborda a cena e é exercitada nesses locais e nesses momentos – talvez pela raiz deambulatória própria da arte teatral

popular, ou mesmo pela constante recriação de alternativa à sua sobrevivência e seus propósitos. Seguindo com Joel Carozzi,

Com a especificidade do espaço e também nessa escolha de não crescer ou com o risco de sermos empurrados pelo mercado por, nesse caso, sempre termos que gerar novas demandas, escolhemos ficar com aquele tamanho. Tivemos a oportunidade, em algum momento estava “virando uma grana maior”, “vamos alugar um outro espaço, ganhar mais espaço”. Mesmo que fosse no bairro, escolhemos: “não, vamos ficar aqui”, meio nesse sentido, “vamos manter a qualidade do que nós temos feito”, “a gente tem muito a crescer ainda nesse espaço pequeno”. Inclusive hoje você não entra mais no espaço, de tanta coisa.

Existem muitos vetores que convergem nesses territórios de criação. Há uma pluralidade de envolvidos nos trabalhos realizados, buscando incidir na transformação do entorno, nas políticas públicas e na área cultural, como Edson Moraes (2014) analisa. Para o programador cultural (Sesc-SP) e pesquisador, essa diversidade de pessoas é articulada em redes comunitárias e sociais nas quais os coletivos teatrais se inserem e que compreendem, além destes, também “educadores, militantes culturais, artistas, jovens, idosos, lideranças comunitárias que promovem no cotidiano” (Moraes, 2014, p.12) tais interações. Ainda no que diz respeito aos diversos vetores, as sedes são espaços culturais, pedagógicos, de vivência e aprendizado. A leitura desse leque amplo de ações e possibilidades pode trazer tanto um olhar para as especificidades e vertentes, quanto para uma transdisciplinaridade, em que a atividade é simultaneamente pedagógica, vivencial, artística, entre outras.

Em tese, para as pessoas que participam das ações realizadas nos territórios de criação, não importa uma atuação específica, uma vez que o todo faz sentido e tem coerência, ainda que se possa identificar um vetor que tenha mais presença em alimentar o início das propostas. Edson Moraes (ibidem) traz a importância de observarmos e localizarmos que “a ânsia desses espaços é o trabalho do artista, do

contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias”. Com relação a tal questão, Marcos Felipe afirma:

Acredito que já faz um tempo, logo nos primeiros anos. Quando as lideranças de ocupações do centro se reuniram no teatro [Teatro Contêiner da Mungunzá], o teatro já era o teatro e muito frequentado pelas crianças. Os filhos da [Ocupação] Mauá, da [Ocupação] Prestes Maia e da [Ocupação] Gusmões. Existem crianças que se utilizam muito do espaço como área de lazer. Mas quando ele passou a ser usado pelos movimentos de habitação para reuniões, para discussões políticas e para estratégias de militância, eu senti que ele fazia parte do território. Eu senti que ele estava, porque a nossa maior questão já foi – hoje é menos, mas eu acredito que sempre será em alguma medida – como estar naquele território? Como estar no centro sem ser ponta de lança de gentrificação, sem ser utilizado pelo Estado para a elitização do bairro? Então, ao mesmo tempo que sabemos que isso não está no nosso controle, não é um problema nosso, mas não tem como nos mantermos apartados desse

Figura 20 – Evento realizado na área externa do Teatro de Contêiner



Foto: acervo do grupo

pensamento. Como que inserimos as pessoas desse território, que não são inseridas em nenhum equipamento daquela região, que tem uma pluralidade?

Assim, é o modo de existência coletivizado do teatro de grupo – em especial no exercício desses que, não apenas do ponto de vista real e material, abrem estes territórios de criação, mas também na perspectiva do diálogo com as pessoas, cultura e relações estabelecidas com o entorno – que demonstra uma dimensão comunitária, um exercício de pertencimento, de construção e busca por outros modos de aproximação, segundo uma outra visão de mundo.

Tal exercício coletivo não se apresenta em pontos isolados. Também se configura como uma teia que conecta diversos espaços espalhados pela geografia urbana da cidade de São Paulo, como sedes que estão fixadas há décadas no mesmo local, até outras que certamente abriram recentemente (e muitas que fecharam durante a pandemia de covid-19), passando por grupos que vivem uma certa itinerância, movidos pelas constantes expulsões desencadeadas pelos valores dos alugueis da cidade financeirizada, gentrificada e pelas mudanças políticas. São múltiplas as suas formas, são diversos os contextos dos territórios, mas a unidade se faz presente nos parâmetros da ação cultural que os coletivos exercitam a todo momento.

A proporção de suas ações é influenciada pela paisagem das políticas de Estado, que em nossos tempos vêm de forma avassaladora ditando a forma com que as políticas públicas, construídas historicamente, serão executadas e, inclusive, sistematicamente minguadas. O reflexo disso é a arte pública, a atuação desses coletivos perdendo lentamente sua musculatura, mas reagindo em sua persistência e luta. Nas palavras de Alexandre Mate (2012), esses coletivos agem onde as instituições do Estado não chegam, onde estas se omitem do seu papel social. Nesse particular, assim se posiciona Marcos Felipe:

Não me parecia, como ainda não me parece justo o pagamento de aluguel, tendo em vista que as nossas ações eram completamente públicas, que os nossos espetáculos eram engajamentos públicos,

engajamentos militantes. Trabalhávamos a ideia de democratização muito ferrenhamente e com a quantidade de espaços ociosos, sendo eles já edificados ou não, só no terreno, sem finalidade pública na cidade de São Paulo. Começamos a pensar vibrando um pouco na chave dos movimentos de moradia que não têm onde morar: eu ocupo, eu preciso morar, eu preciso ter um lugar para morar. E nós, principalmente do teatro, exercitamos pouco esse pensamento, esse lugar, me parece que também é por causa da Lei de Fomento [ao teatro para a cidade de São Paulo – Lei n. 13.279/02] que nos proporciona e proporcionava em alguma medida recurso, pagamento de aluguéis, enfim. Sempre quando se é contemplado, coloca-se isso e nesse lugar acho que nos acomodamos enquanto política. Assim, acredito que devíamos batalhar por espaços públicos ou ao menos pela municipalização dos espaços que ocupamos.

Mas há algo além nas experiências dos grupos de teatro da cidade de São Paulo, a manutenção de suas pesquisas, por exemplo – ainda que não de forma vigorosa a todo o momento –, que continuam ativas mesmo em tempos de escassez e falta de apoio das políticas públicas.

É no detalhe que se veem os grupos enraizados na cidade de São Paulo

A partir de nossa caminhada e chegando mais próximo, no detalhe, que podemos nos deparar com os grupos enraizados na cidade de São Paulo. Em um movimento de caminhada em direção aos detalhes, nas especificidades, nos territórios, em pontos específicos e diversos, podemos nos aproximar do contexto, da potência e da capacidade de atuação dos grupos teatrais nos territórios, nas comunidades onde atuam. Para Maria Silvia Betti (2012), essa presença cresceu espantosamente por meio de um expressivo florescimento de várias modalidades do fazer teatral na periferia urbana de São Paulo nos últimos anos. Isso ocorreu tanto na esfera dos processos

cênicos como nas estruturas e métodos de criação. Muitos grupos puderam investir na própria formação, deixando de trabalhar exclusivamente para assegurar a sobrevivência material.

Aqui ela se refere à conquista e aos primeiros anos da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2012), que instituiu uma política pública para a manutenção das atividades de pesquisa continuada dos grupos de teatro da cidade. Por meio de apoio econômico público, a Lei possibilitou que vários grupos pudessem desenvolver não somente a criação de espetáculos teatrais, como também programas complementares de reflexão e ação pedagógicas em associação ao trabalho artístico, procurando dialogar com espaços e necessidades reais de plateias populares nas ruas dos bairros, compartilhando com as comunidades periféricas o acesso a palestras e debates com especialistas, a processos de estudo e pesquisa em geral.

A ampliação da quantidade de coletivos e os avanços do teatro na cidade se deram a partir dessa primeira conquista legal mais evidenciada. A Lei foi redigida por fazedores de cultura cansados de se curvarem ao capital (graças a mecanismos de renúncia fiscal)⁵ e que

5 A regulamentação da Lei Rouanet (Lei Federal de incentivo à cultura 8.313, de 23 de dezembro de 1991) autorizou a dedução dos impostos pela iniciativa privada. Essa legislação, ao longo da década de 1990, deflagrou o processo de renúncia dos respectivos impostos da administração pública em cada esfera, como Imposto de Renda (Rouanet), ICMS (leis estaduais), IPTU e ISS (leis municipais) para investimentos diretos das empresas em cultura, a partir do que seriam seus impostos devidos. Luiz Carlos Moreira (2012, p.18-9) explica que, “por meio de incentivo fiscal, o Estado liberava recursos não mais para os prováveis empreendedores/produtores teatrais/culturais, mas para os bancos, indústrias e grandes empresas investirem no seu marketing cultural, acreditando que eles tomariam gosto pela coisa, descobririam como isso é um bom negócio e passariam, eles próprios, a investir na cultura. Ninguém notou que ‘marketing’ é o substantivo e ‘cultural’ o adjetivo. Ninguém se perguntou, também, por que um banco que pode usar um imposto devido – dinheiro público, portanto – no seu negócio privado vai parar de fazer isso para pôr dinheiro do próprio bolso no mesmo negócio. Até a Broadway que, produzindo em série no mundo todo, é provavelmente o único empreendimento teatral rentável, aqui na terrinha, aliando capital mexicano e Editora Abril, banca seus fan-

estavam articulados no Movimento Arte Contra a Barbárie,⁶ criando grande pressão social e política. No mesmo período, há um leque de diversos programas e ações da gestão pública municipal, estadual e federal⁷ que conseguem conquistar alguns avanços e se somam na expectativa de uma arte pública, autônoma, descentralizada e desvinculada dos interesses do mercado.

Como os desdobramentos práticos das políticas públicas, conquistou-se a multiplicação de coletivos de artistas e a ocupação de espaços públicos para a realização de atividades como demonstrações de processos, oficinas, cursos e espetáculos em pequenas salas adaptadas. É evidente que as novas concepções e conceitos de coletivos e a migração de artistas e produtores para espaços de múltiplas possibilidades ressignificam espaços ociosos para usos cênicos, sendo as mudanças arquitetônicas nos locais um traço característico na mudança da cena cultural da cidade. Após quase vinte anos da Lei de Fomento, os grupos de teatro são referência no Brasil. Ainda que haja fortes ataques, principalmente, por parte de uma parcela dos produtores independentes,⁸ e um evidente processo

tasmas e miseráveis com dinheiro público. Enfim, o que é mesmo que estava se incentivando?”.

- 6 De acordo com o pesquisador Alexandre Mate (2012, p.181-82), “Dentre as maiores conquistas, e fruto de processo mobilizatório (consolidado nos anos 1980), encontra-se a série de encontros, já durante os anos 1990, denominada Arte Contra a Barbárie. Sem caciques ou regularidade nos encontros – que se realizaram em diversos locais –, artistas, professores e interessados na linguagem teatral reuniram-se para repensar e propor encaminhamentos objetivos que, politicamente, se contrapusessem ao chamado império do mercado; à obra como mercadoria; ao sujeito criador, concebido como indivíduo reificante de um processo que exigia tomar um partido em um ‘tempo de homens partidos’”.

- 7 Conforme apontado no Capítulo 1.

- 8 Organizados em torno de entidades como a Rede de Teatros e Produtores Independentes, Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) e a Fundação São Pedro, valem-se do discurso da democratização do acesso aos recursos públicos para incidir politicamente nas gestões públicas, criando deturpações de entendimentos legais, imbróglis jurídicos-administrativos em contraponto aos próprios objetivos e pressupostos das leis e programas públicos de apoio à pesquisa e à continuidade dos núcleos do teatro de grupo da cidade e do estado de São Paulo, buscando minar o modo coopera-

de desmantelamento da cultura, as ofertas de atividades teatrais na cidade continuam presentes, trazem propostas e processos significativos. Mesmo com o cenário nada favorável,⁹ graças ao envolvimento histórico com a luta política, os grupos permanecem no processo contínuo e coletivo da cultura como direito, conforme a contribuição de Lui Seixas, do grupo Folias d'Arte.

Uma coisa que eu pelo menos aprendi, a partir do teatro de grupo, é que existe esse potencial e essa necessidade de se articular coletivamente. O conhecimento sobre políticas públicas para a cultura. Nós [do Folias] estamos sempre muito envolvidos nessas discussões, e acredito que temos essa característica muito forte. Que o Folias está presente em todos os movimentos, e nós necessariamente estamos nisso também. Todos os processos longos dessa forma de produção, por exemplo. Os processos longos fazem com que tenhamos processos de formação mais longos também, que possamos inclusive chamar pessoas para conversar conosco sobre o pensamento e a reflexão, sobre o que a gente quer conversar no projeto. Isso também propicia que tenhamos processo de formação. Não se trata de um negócio, como uma peça que você vai estreiar em um mês e que você não tem nenhum tipo de contato com aquele assunto, é outro jeito de se relacionar mesmo.

Muitas conquistas nesse processo são evidentes. Inclusive, na continuidade de seu pensamento, Maria Silvia Betti (2012) traz a possibilidade que outros grupos tiveram, via Lei de Fomento, de

tivo (criando artifícios para invalidar a opção legal dos núcleos artísticos de submeterem projetos autônomos por representações jurídicas cooperativas, que em essência e historicamente são entidades que congregam essa pluralidade de coletivos) e os parâmetros específicos que regem as leis. Dessa forma, os processos democráticos de inscrição de projetos alinhados com as linhas de fomento público, de indicação de candidaturas e votação pública para a composição das bancas examinadoras são alvos dos integrantes dessas organizações na ânsia de acesso aos recursos públicos existentes, ainda que não destinados a seu perfil de produção, sem propor novas alternativas para suas demandas específicas.

9 Conforme apontado no Capítulo 1.

organizar suas sedes de trabalho e buscar dar sequência às atividades. Uma vez estabelecidos e mantidos esses espaços, os grupos puderam ampliar contatos com movimentos sociais das comunidades em seu entorno. A coletivização e a politização do trabalho teatral se expandiram em quantidade e em qualidade, e a atividade dramática abriu perspectivas de pesquisa, de reflexão e de formação de um pensamento crítico em praticamente todos os setores do campo do teatro.

No caminho do nascimento da Lei de Fomento, essa conquista foi fruto principalmente do exercício ampliado de luta, enfrentamento, cooperação e coletividade dos grupos de teatro da época, organizados no Movimento Arte Contra a Barbárie. Nesses quase vinte anos, temos evidências da potência e diversidade de experiências que foram direta ou indiretamente nutridas por tal política pública. Com seu advento, foram geradas mudanças também nos paradigmas do acesso e da descentralização das ações e dos territórios atendidos pelas políticas culturais. Outro traço é a própria manutenção e continuidade dos coletivos que, como afirmado antes, atuam na perspectiva artístico-pedagógica da produção de si mesmos como sujeito do mundo, e suas existências também abrem espaço para nascerem outros coletivos, fruto, igualmente, de tal pensamento.

Mas em um tempo de terra arrasada, em um contexto político de esfacelamento arquitetado das políticas culturais ao redor da Lei de Fomento, inclusive na forma como a própria legislação é atacada, sendo que a cada edição novos obstáculos e desafios são postos em sua execução e na preservação dos objetivos cunhados pelo próprio movimento do teatro de grupo na elaboração da mesma, observamos que as conquistas foram muito significativas, mas continham fragilidades e careciam de ainda outros passos. Nesse sentido, Sérgio Carozzi, da Trupe Lona Preta, também apresenta reflexões sobre a relação do poder público com a autonomia dos coletivos teatrais:

E a relação com o Estado, quem determina quem? É o teatro de grupo que determina o Estado ou é o Estado que determina o teatro de grupo? É claro que é uma relação de reflexo, certo? De

alta determinação. Mas qual que é o todo? Qual o debate que é o predominante nessa relação? O que está sendo predominante nessa tensão? Acho que estamos pensando isso porque a política pública para a cultura está em crise. Talvez pela pandemia... Já estava em um declínio e agora, com a perspectiva de fim desse período de pequena ascensão no sentido de vitórias, políticas públicas... Existe um reconhecimento de como isso foi importante para o teatro de São Paulo. Vejo que estamos em um horizonte que está “minguando”. Para oferecer horizontes legais, precisamos responder essa questão. O quanto isso era determinante para nós e quanto foi? Porque essa forma horizontal, essa forma sem padrão, essa forma coletiva, esse conteúdo que estava sendo trabalhado, ele esteve durante a história, principalmente, do [Movimento] Arte Contra a Barbárie, muito articulado à política pública. Existem, certamente, experiências valiosíssimas que [se] opunham a isso. O próprio [grupo] Engenho [Teatral], é exemplo. Que já surgia antes, que não dependia 100% disso, ou todos os que são grupos amadores.

Figura 21 – Ato Artístico Coletivo Cimento Perus realizado por diversos coletivos do bairro de Perus



Foto: acervo do grupo

A maior cidade da América Latina, uma megalópole que se reivindica, em frases de propaganda, como “a capital da cultura”, não poderia ter um orçamento público municipal para a pasta que não chegue em 1% (um por cento) em relação ao montante total. Os movimentos culturais da cidade de São Paulo lutam há muitos anos por um orçamento anual destinado diretamente para a Secretaria Municipal de Cultura entre 2-3% da receita da Prefeitura.

Essas reivindicações parecem impossíveis, visto que não se verifica o que sugere a PEC 421/2014 (Proposta de Emenda Constitucional aprovada na Comissão de Constituição de Justiça da Câmara dos Deputados e que até o momento não continuou seu processo para votação em plenário, regulamentação, implementação), a qual em seu texto define, no Artigo 216-A, que “a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios aplicarão, anualmente, em ações e serviços para a preservação do patrimônio cultural brasileiro, a produção e difusão da cultura, recursos mínimos derivados da aplicação de percentuais calculados”, sendo que “no caso dos Municípios, o equivalente a um por cento da receita resultante de impostos, mais a receita do Fundo de Participação dos Municípios”.

Em um artigo escrito pelo produtor cultural José Renato F. Almeida (2021, s.p., grifos do original),¹⁰ apresentam-se dados comparativos sobre os valores e proporções de investimentos na cultura da cidade, de acordo com uma análise entre os anos de 2010 e 2020.

Como exemplo, em 2010 houve um pagamento efetivo de 0,837% do orçamento do município via secretaria municipal de cultura, e em 2020 um valor efetivo de 0,599% do orçamento desse ano, que representa uma queda de 28,43% em 10 anos no valor efetivamente pago aos

10 Para maiores informações sobre as destinações das verbas públicas para a cultura da cidade de São Paulo e para o estado no período de 2010 a 2020, e a luta dos movimentos culturais por essa pauta, recomenda-se a leitura do artigo completo disponível em: <https://culturaemercado.com.br/o-que-nos-contam-os-orcamentos-publicos-do-estado-e-do-municipio-de-sao-paulo-sobre-a-pauta-da-cultura-e-qual-a-importancia-da-nossa-mobilizacao-politica-constante/>.

projetos que chegam na ponta, como os projetos de fomentos (dança, teatro, forró, música, circo, VAI), os projetos formativos (vocacional, piá, emia) e as atividades e programação das Casas de Cultura, Centros Culturais, Bibliotecas e Teatros Distritais.

Nesse contexto, é importante se observar o quanto o esvaziamento das políticas culturais se coloca na contramão do que deveria ser a cultura como direito social e assegurada pelo poder público. Não é possível uma cidade manter pesquisa e produção teatral de teatro de grupo como referência nacional e internacional com apenas uma lei de fomento para a atividade teatral continuada. Não é possível colocar núcleos estáveis, com trinta, quarenta anos de atividade, concorrendo com outros com tempo de existência muito menor. Outro problema do sistema é que a quantidade de projetos que cada edição pode aprovar em relação ao número de projetos inscritos, sendo que as pontuações atribuídas pelas bancas daquelas propostas perdedoras são muito próximas daquelas selecionadas. Ainda vale mencionar que se tem uma profusão de produções realizadas, mas que não são amparadas quanto à continuidade de sua difusão após as primeiras apresentações.

Além desses pontos, também é evidente a ausência de umas práxis dialógica do poder público em conjunto com os fazedores e a sociedade, de forma a agir na permanência das atividades e dos espaços nos territórios; bem como a carência de articulação com programas de formação cultural e diversos aspectos que nunca existiram ou se perderam na marcha do neoliberalismo.

Teatro de grupo, cidade e território na construção do direito à cidade

Com o passar do tempo, na cidade de São Paulo, não é mais o artista da cena, aquele ser distante que chega no território de forma estrangeira, é o artista do lugar, inserido no espaço, acolhido e integrado à comunidade. Em tese, os integrantes dos grupos de teatro

nesses contextos se veem como responsáveis por suas atitudes éticas e conscientes das contradições imbricadas em sua ação e em sua existência nesse meio urbano operado pelo mercado. O pensamento-ação-criação dos coletivos contempla as diferentes escalas da visão dessas paisagens urbanas, indo da reflexão das problemáticas globais da metrópole até às questões locais e pessoais dos habitantes e das vidas inseridas nos territórios específicos onde cada coletivo tem sua sede, seu território de criação.

Neste trecho do caminho, estamos nos aproximando da dinâmica urbana: a perspectiva de sua geografia humana e dos pensamentos alargados sobre o território e as vidas, a partir da presença dos grupos de teatro que se aventuram no emaranhado de existências, avenidas, ruas e vielas da urbanidade paulistana, que pulsam pela cidade e que, com a presença dos coletivos, reencontram-se e são provocados.

Para pensarmos no exercício comunitário e cidadão, precisamos articular sua existência à paisagem urbana, o modo como cada indivíduo exercita seu direito à cidade e por consequência cria um corpo coletivo de pertencimento e prática do comum (Dardot; Laval, 2017). Para tanto, nos alerta David Harvey (2014b) que é necessária uma consciência que questione o tipo de cidade que queremos, sendo essa uma questão que não pode ser dissociada da consciência sobre o tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos que desejamos.

Para Harvey (2013, s.p.), “o direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade”. Esse pensamento quanto ao direito à cidade apresenta um contorno absolutamente coletivo, que se irmana com as bases do próprio teatro de grupo, não sendo uma ação individual, já que tal transformação é exercida por um poder coletivo que remodela os processos urbanos. Ele destaca que há um desequilíbrio nesse direito humano que é extremamente precioso e que, ao mesmo tempo, é muito negligenciado, sendo a liberdade de fazer e refazer as cidades, e por derivação a nós mesmos, um exercício fundamental. Talvez os

grupos também necessitem e realizem essa ação de se fazer e refazer como expressões do conjunto de indivíduos que se relacionam com seu tempo-espço.

Mas como podemos dar conta dessa consciência se, na cidade em que vivemos, a expansão mais recente do processo de urbanização trouxe consigo mudanças incríveis no estilo de vida, bem como em cada uma das fases anteriores desse “progresso”? Tais mudanças sempre criam uma ilusão de melhoria global, em um discurso totalizado e universalista do bem comum. Harvey (2014b, p.46) aponta que a qualidade da vida nas cidades virou uma mercadoria, num mundo onde o consumismo, o turismo, as indústrias culturais e do conhecimento se tornaram aspectos importantes da economia urbana. A população das cidades está envolta em uma aura de liberdade de escolha fictícia, pois, na tendência pós-moderna de incentivar a formação de nichos de mercado, nos hábitos de consumo e nas expressões culturais, a experiência urbana contemporânea é repleta de uma infinidade de escolhas possíveis – desde que se tenha dinheiro. Em sua reflexão, Harvey (ibidem) conclui que a urbanização “vem desempenhando um papel fundamental no reinvestimento dos lucros, em uma escala geográfica crescente, mas ao preço de criar fortes processos de destruição criativa que espoliaram as massas de qualquer direito à cidade”. Isso se reflete na dificuldade de se imaginarem outras realidades possíveis, de se descolonizarem práticas e discursos. Nesse momento, vemos nessa imagem o planeta como canteiro de obras, latifúndio de possibilidades, se chocar com o “planeta favela”, como esse autor apresenta. Na análise do geógrafo, periodicamente, isso termina em revolta.

Se, como parece provável, as dificuldades aumentarem, a fase até agora bem-sucedida, neoliberal, pós-moderna e consumista do investimento na urbanização chegar ao fim e uma crise mais ampla se seguir (o que já identificamos em meio ao contexto do processo pandêmico decorrente da covid-19), então surge a pergunta: onde está o nosso 1968, ou, ainda mais dramaticamente, a nossa versão da Comuna de Paris? (Harvey, 2014b). Quando e onde poderemos identificar e nos juntar às insurgências? Em nossa microescala,

acreditamos aqui que o teatro de grupo possa ser um colaborador potente nesse processo.

Na obra *Espaços de esperança*, David Harvey (2014b, p.208) apresenta pistas do que pode ser algo aproximado com a atuação dos grupos de teatro nesse cenário, pois o geógrafo sugere que “vale notar com que frequência é na escala geográfica da vida em pequena escala da cidade que se situam os ideais das organizações sociais utópicas”. Aqui associamos a tais ideias o que frisa Jacques Rancière (2009) quanto ao potencial político de partilha estética de experiências como no teatro, sendo, para ele, a política essencialmente estética, assim como a criação artística, e proponente de formas de dar a ver acontecimentos, o que inclui a escolha de determinados recortes no tempo e no espaço. Nessa fusão de ideias, temos uma possibilidade de leitura do teatro de grupo atuando nos territórios urbanos por meio de seus espetáculos, suas obras teatrais, mas também pelas diversas outras vertentes de atuação que se aglutinam como ações artístico-pedagógicas.

Essas aproximações se configuram em torno de aspectos do comum, no diálogo sobre pistas da convivência e da partilha do sensível que a existência e permanência desses grupos possibilita. Nessa dimensão, as relações humanas, frente ao seu meio, parecem se manifestar de forma equilibrada, harmônica e não conflituosa. Todavia, é preciso observar que conflitos estão presentes e fazem parte do jogo de consenso e dissenso da vida em coletividade, com os quais os grupos constantemente se deparam, na tentativa de estabelecer práticas do comum nos territórios onde atuam.

As práticas do comum trazem para a discussão, no âmbito da arte, a própria fruição das criações e as possibilidades diversas de leitura. Jorge Larrosa (2019), quando trabalha com a tese de não casualidade entre o enunciado e a recepção da produção artística, aborda o tema. Nesse sentido, o educador mostra, citando Rancière, a “eficácia paradoxal” da arte, havendo uma separação, espécie de descontinuidade, entre o que os criadores enunciam e o que o público que frui a obra tem como recepção. Larrosa toma por empréstimo de Rancière o termo “forma sensível” para dizer que tanto o enunciado quanto a

recepção possuem suas próprias formas sensíveis e que coexistem. Para além delas, a forma sensível também está em um lugar de arte, o olhar do espectador e um estado de comunidade.

Novamente nos deparamos com a comunidade, com a dimensão coletiva e social, agora de forma mais ampliada e localizada no território. Na tentativa de encontrar pouso na prática cotidiana do teatro de grupo da cidade de São Paulo, trazemos uma consideração de Beatrice Picon-Vallin (apud Saadi; Garcia, 2008, p.170), que identifica que o trabalho desses grupos como exercício de se concentrar na integração de um trabalho social no processo de criação e de estabelecer laços em uma megalópole disforme. A atuação dos grupos está na ponta, em escutar as vozes daqueles a quem a sociedade não escuta, e de responder aos problemas urbanos, característicos dos diferentes bairros de São Paulo, que se referem à locomoção na cidade, vizinhança, violência, transformações vorazes das ruas e paisagens. “As investigações e a inclusão em cena de diferentes pessoas que aceitam contar suas histórias visam encontrar referências e consolidá-las na memória coletiva e pessoal, resistindo ao processo de dissolução” (ibidem), dissolução esta caracterizada pela “sociedade líquida” de Zygmunt Bauman (2001). Essa característica de tradução e crítica social impõe tensões próprias e um acirramento com o mercado, desembocando na dificuldade da sustentabilidade econômica do coletivo e de seus integrantes.

Nesse sentido, há uma aproximação com as armadilhas dos dispositivos de poder e suas reproduções, pois, caso essa construção não seja em diálogo com a comunidade, em tese, tenderá simplesmente à reprodução de formas previamente estabelecidas, ou, no mínimo, hegemônicas acomodadas, não resultando em movimento, reflexão, relativização do que já está posto. Os coletivos e seus integrantes constantemente necessitam analisar suas práticas, na perspectiva de suas propostas primeiro mobilizarem a si próprios e depois se lançarem no desafio de provocar o outro. Quando há o desejo de provocar, mobilizar o outro, é necessário se provocar primeiro, se colocar em movimento.

Os processos de pesquisa verticalizados – que ecoam certa expressão mais ligada ao teatro popular feito nas ruas, para a população das cidades, feito nas primeiras organizações cidadinas, ou até mesmo antes – e feitos a partir do diálogo do teatro com a cidade, ganharam força na primeira década dos anos 2000 e, atualmente, continuam sua caminhada coletiva. Valendo-se de suas táticas de sobrevivência e dentro das possibilidades de diferentes usos do espaço urbano, as ações artísticas em espaços abertos ao público, ou mesmo nas ruas de fato, mostram-se como uma entre várias possibilidades de ativação da cidade contra as circunstâncias dadas pelo capital, como o não pertencimento, a falta de direito à cidade e a exploração da mão de obra, entre tantos outros.

Entendemos, aqui, a atuação desses coletivos teatrais alinhados com o teatro de grupo, localizados em seus territórios e na cidade, como algo que extrapola a produção de espetáculos teatrais, agindo também na disputa das narrativas, dos imaginários, na descolonização dos pensamentos e ações, na ativação de laços e dinâmicas do comuns (Rancière, 2009), do convívio da comunidade.

Figura 22 – Sarau do Peixe, realizado na Casa Balaio



Foto: acervo do grupo

Para tanto, seguindo na coleta de pistas da variedade de ações desenvolvidas pelo teatro de grupo, destacam-se seus modos de agir nos territórios em diálogo com o espaço público, como atos sociais e políticos, capazes de ampliar os horizontes e as reflexões dos indivíduos que esses coletivos conseguem alcançar. São as variadas vertentes de trabalho na articulação da cultura e da territorialidade. Nas palavras do geógrafo Milton Santos (2011, p.139),

[...] cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos. A cultura, forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, é uma herança, mas também um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido por intermédio do próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá a consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento.

Muitas das sedes dos coletivos de teatro de grupo espalhados pela cidade de São Paulo podem ser pensadas como territórios de criação, se tivermos um olhar ampliado na força dessas experiências, proporcionadas pela aproximação dos grupos com seu entorno.

Sobretudo estrangeiros atravessarão este livro [originalmente na obra *Cortos viajes al país del Pueblo*, de Jacques Rancière]. Sob seu olhar, ao ritmo de seus passos, se fazem e se desfazem as imagens de um país novo. Não é simplesmente que o estrangeiro aprenda a língua ou que seu olhar se desengane pela experiência... É também que o estrangeiro – o ingênuo, dizem, o que ainda não está informado – persiste na curiosidade de seu olhar, desloca seu ângulo, volta a trabalhar a montagem inicial das palavras e das imagens e, desfazendo as certezas do lugar, desperta o poder presente em cada um de se tornar estrangeiro ao mapa dos lugares e dos trajetos geralmente conhecidos com o nome de realidade (Rancière, 1991, p.8-9 apud Larrosa, 2013, p.34)

Quando um coletivo de teatro de grupo inicia seu processo de aproximação com a comunidade do entorno de seu espaço-sede, projeta-se o território de criação em potencial, e existe uma proximidade com essa sensação de ser estrangeiro evocada por Rancière (ibidem, p.34). Existe um olhar novo, um frescor e uma ingenuidade em descobrir, com curiosidade e cuidado, o que o novo lugar oferece para o conjunto de fazedoras e fazedores de cultura. São diversos experimentos de relação, diálogo e encontros que esses integrantes vão buscar, em diversas medidas, para cada vez mais poder dialogar, respirar o mesmo ar que aquela comunidade.

Figura 23 – Trupe DuNavô em apresentação na Mostra Bagacera, realizada pela Trupe Lona Preta no Jardim Guaraú



Foto: acervo do grupo

3

CAMADAS SOBREPOSTAS NA CIDADE: O QUE NOSSO OLHAR PODE NOS REVELAR

Muitas vezes, temos um olhar estrangeiro para o todo da cidade. Por sua amplitude, nossa sensação de pertencimento parece caber na porção mais próxima de onde moramos, estudamos ou trabalhamos; no máximo, locais que fazem parte de nossos deslocamentos mais frequentes pelo tecido urbano.

De um tempo muito distante, por volta do sétimo ano do ensino fundamental, vem-me à mente o dia em que conheci, em uma excursão, o “antigo” prédio do Banespa (edifício Altino Arantes, localizado no centro velho da capital paulista). No último andar, existe um mirante de onde se pode ver a cidade de São Paulo quase que em sua completude. Lá do alto, veem-se a cadeia montanhosa da Serra da Mantiqueira, o Pico do Jaraguá, as torres da Avenida Paulista e, a depender para qual direção se olha, consegue-se enxergar as cidades do chamado ABCDM e da Baixada Santista. Aquela volta me trouxe uma sensação de localização e escala: do que eu era em meio à cidade onde nasci. De perto e de longe, em pequenos pontos que se moviam, pude e (pode-se) reparar nos automóveis em pedaços que se revelavam por entre os prédios dali, mostrando as marginais – essas imensas faixas de asfalto que retificaram, ou melhor, agiram na disciplinarização absurda do homem sobre a natureza do curso dos rios Tamanduateí, Pinheiros, Tietê.

Ali do alto, bem perto do prédio, via o Tamanduateí na Avenida do Estado. Enxergava a Catedral da Sé, o Viaduto do Chá e o Santa Ifigênia, o Mercado Municipal. Olhando o terminal Parque Dom Pedro, testemunhava a tomada da rua por corpos agitados, disputando palmo a palmo o espaço salpicado, na visão que eu tinha, por toldos azuis, laranjas e pretos. Na rua 25 de Março, as vidas se cruzavam freneticamente. Tentar ver a cidade do alto, parece-me, mostra onde estou e por onde posso andar, quais opções de caminhos, direções ou, quem sabe, rotas de fuga.

Talvez, pelo tipo de teatro em que encontrei morada, ou que encontrou morada em mim, eu tenha uma tendência por buscar a comunicação, o diálogo, o espaço para as ideias emergirem, buscando nos conceitos e teorias as relações que podem aproximar o escrito com o vivido. Com a experiência narrada, permito-me conversar com a urbanista Raquel Rolnik (2012, p.12) quando, oferecendo um convite para entender o que é a cidade, ela nos fala que, na atualidade, “não se está nunca diante da cidade, mas quase sempre dentro dela”.

A sensação mais próxima de estar diante de São Paulo foi naquele mirante, ou quando se pode voar de avião por sobre a cidade em uma partida ou chegada. Mas nesses momentos não se tem definição de onde esse corpo-cidade começa e onde termina. A cada dia, ela

Figura 24 – Em destaque o edifício Altino Arantes e, ao lado, algumas paisagens vistas de seu mirante



Foto: divulgação

Figura 25 – Algumas paisagens vistas do mirante do edifício Altino Arantes



Foto: divulgação

terá seus limites revistos, isso pela característica de ser a cidade um espaço em processo de formação, como manifesta David Harvey (2014a).

Muito se tem ouvido e falado de território, cidade, territorialidade, saberes locais, urbanidade e diversos outros termos que podem estar nesse caldo borbulhante do espaço urbano e da sociedade. Sendo este um trabalho que se propõe a relacionar o teatro de grupo com a cidade de São Paulo e, em especial, pensar as relações dos grupos com os territórios onde suas sedes estão inseridas, parece um ponto interessante, neste momento, conversarmos sobre alguns aspectos do espaço urbano e nos aproximarmos das experiências dos grupos teatrais nessa cidade que já completou mais de cinco séculos de sua “invenção”, desde as primeiras empreitadas colonialistas de dominação e exploração por parte de alguns países hegemônicos da Europa.

Figura 26 – Algumas paisagens vistas do mirante do edifício Altino Arantes



Foto: divulgação

Ainda caminhando com Raquel Rolnik, não estamos nos referindo a uma cidade como outras, que têm um desenho fixo e planejado, uma geometria que ordena em absoluto sua forma e regulação. São Paulo se parece com os antigos burgos das cidades medievais europeias, por exemplo, sem prévia demarcação de lotes ou de suas ruas. À medida que se atribui o uso do espaço para moradias, comércio e demais fins, a cidade vai se reconfigurando. Mas as tensões se aplicam quando a ordenação é imposta, quando o capital reivindica seu domínio e o poder público opera na chave da disciplinarização dos corpos, dos objetos e das dinâmicas que se apresentam nesse espaço. Os sentidos do tráfego das ruas, os sinais de trânsito, a própria infraestrutura urbana, o saneamento, a mobilidade do transporte público são índices dessa operação de controle na vida cotidiana.

Figura 27 – Algumas paisagens vistas do mirante do edifício Altino Arantes



Foto: divulgação

Figura 28 – Mercado Municipal de São Paulo, Praça da Sé, rua 25 de Março e parte interna do Mercado Municipal



Foto: acervo pessoal do autor

Mas antes de ser um local de moradia e trabalho, a cidade pode ser vista como um ímã que atrai as pessoas, espaço de encontro e de coexistência. As pessoas trazem consigo um desejo de modelar a natureza para possibilitar sua fixação, ora na autoconstrução de sua moradia, ora pelas imposições do capital, que notadamente podemos observar no desenho e redesenho das cidades. Cada corpo na cidade escreve uma história e contribui na escrita do tempo desse corpo-cidade, sendo que o contrário também ocorre, num jogo de interações e pressões cotidianas.

A cidade é memória. A paisagem vive por meio dos símbolos e significados do passado que se relacionam com os do presente; de forma móvel se recriam em constantes sobreposições e rearranjos diante dos olhos de quem a vê. A memória também é o que guarda os momentos efêmeros do teatro na mente de quem esteve no acontecimento dramático. Diferente da cidade, o teatro não é a materialidade fixa, ele é instante – aquilo porque o espectador pode ter sido

atravessado e que ele conseguiu reter imageticamente como frações do todo, nunca como totalidade da experiência de que, também, sinestesticamente participou.

A visão é o que abarca majoritariamente a paisagem. Além dela, existem outros sentidos, como olfato, audição e tato, que vão compor certa captura pessoal do conjunto de formas e outros estímulos de um espaço em um determinado instante. Na paisagem urbana, exprimem-se, em um registro temporal, as transformações sucessivas na relação homem e natureza. Heidegger (1992, p.60 apud Santos, 2017, p.93) afirmava que “[...] o onde determina o como do Ser, pois Ser significa presença” A assertiva nos lembra de que a presença no território cria a identidade do todo e da particularidade, em paralelo com o teatro, que é a arte da presença.

No centro da cidade um prédio abandonado, quando passa a ser utilizado pelos movimentos de moradia, possibilitando uma habitação para trabalhadores e trabalhadoras sem teto, atua na ressignificação da cidade, que se mostra continente e registro da vida social. Como Rolnik (2012, p.19) nos lembra, “é como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases”.

Os coletivos alinhados com o teatro de grupo observam a paisagem à sua volta, suas transformações, causas e consequências, e criam sua dramaturgia a partir de um aterramento histórico, concreto e sensível, a partir de uma apreensão material e objetiva dos sujeitos e seu entorno, com quem dialogam e que impulsionam sua teatralidade. Nas reflexões sobre o território do Jardim Romano na Zona Leste, onde atua o Coletivo Estopô Balaio, em um olhar sobre o tempo-espaço, Ana Carolina narra suas impressões ao mudarem de sede.

Essa sede nova é uma casa [Casa Balaio]. Não é mais uma garagem, a anterior, que tínhamos primeiro, era apenas uma garagem que tinha um banheiro. Depois conseguimos alugar uma casa. Essa casa segue um pouco a estrutura comum do próprio bairro, tendo um primeiro andar e uma laje, ou um primeiro andar e laje ou só

laje. Enfim, mas é ter o que falamos que é um pouco da arquitetura de sobrevivência do bairro.

Cada comunidade, a partir de seu contexto socioespacial, cria à sua maneira um modo de poder se fixar e se adaptar àquela realidade, levando em consideração seus recursos materiais e do próprio ambiente, como Ana Carolina diz em relação ao Jardim Romano e ao histórico de enchentes brutais que essa região da cidade de São Paulo apresenta.

Já que a região onde se localiza nossa sede sempre alaga, precisamos ter um andar de cima para levantar as coisas, inclusive porque boa parte dos moradores são migrantes. É comum você migrar e ficar junto de seus parentes, de seus conhecidos [com isso temos as duas necessidades para a verticalização dos imóveis]. Quando a casa de um alagava, a do parente também alagava. Com isso não tem muito para onde você ir. A estratégia é essa: de levantar [os pertences], a casa. É subir esse primeiro andar. A nossa casa [Casa Balaio] também tem essa estrutura, apesar de ela estar em um ponto mais alto do bairro, que não alaga como em outras regiões. Basta avançar três ruas, que alaga muito, mas estamos mais perto da estação de trem e, nesse lugar, alaga menos. Toda chuva vai alagar o bairro, não mais como acontecia antes dessa grande enchente [2010], que durou três meses e que foi a matriz para todos os nossos primeiros projetos. Então, a água ficou três meses com um metro, um metro e meio de altura em muitas regiões, muitas ruas.

Esse panorama da região mostra também que o espaço não é algo homogêneo: ele varia de uma rua para outra e também com o passar do tempo. Esse relato apresenta uma visão do tempo da grande enchente e, por meio dele, é possível observar a transformação ou escrita do espaço ao longo do tempo, bem como pistas de nutrientes para o processo de pesquisa e criação do coletivo. Ainda sobre os períodos de alagamento, comenta Ana Carolina:

Fomos percebendo [que], com o passar do tempo e com a segurança de que não alaga mais como antes (após muita mobilização para que a Prefeitura construísse um dique de contenção), as casas começaram a voltar a ser muito próximas do rio. Elas são margeadas, coladas com o ele. Não tem alternativa, é o jeito, é o caminho. Não tem outra saída para a maioria das pessoas dali, que está encontrando só esses lugares para conseguir construir a sua própria moradia, todas as moradias autoconstruídas.

Os exemplos que os coletivos aqui nos oferecem nos apoiam no processo de observação da cidade e nos apresentam como podemos identificar os territórios de criação estabelecidos no tecido urbano pelos grupos de teatro, como pontos de convergência entre o sistema de objetos e o sistema de ações de Milton Santos. Tais pontos são espaços onde o teatro de grupo se materializa, como fruto e agente, criando e sendo criado na interação com a comunidade. A arquitetura do imóvel que abriga a sede, em geral alugada, externamente, faz parte de um conjunto, de uma paisagem, traz em si uma identificação com as demais construções do território onde está inserida. O grupo, com o passar do tempo, realiza adaptações no local para poder acolher suas atividades, reforma e transforma interna e externamente a construção e, assim, contribui com a escrita da cidade.

Teatro de grupo na paisagem urbana, o lugar e as mediações no espaço da cidade

A memória coletiva está contida na materialidade da cidade. Essa dimensão possibilita que o próprio espaço urbano se encarregue de contar sua história. Olhando uma imagem do Jardim Romano, pode-se ter alguma leitura de seus processos, por exemplo. Mas ainda que seja um pressuposto desse espaço sua dimensão pública de vida coletiva, que deveria ser justa e democrática em sua totalidade, isso se apresenta como algo divergente e premido pelas tensões do mercado e da sociedade. Existe uma apropriação simbólica

pelo capital do termo público que se refere ao espaço, ao serviço, ao direito, entre outros.

Na Introdução deste trabalho, apresentei a imagem da porta de ferro vermelha da sede do coletivo do qual faço parte, A Próxima Companhia. Naquela imagem, faltou narrar as construções asso-bradadas coloridas que compõem parte da rua, com portas que, da rua, dão para corredores e quartos de pensões onde os vizinhos vivem. Na calçada oposta, existe uma grande empresa que preserva sua fachada neoclássica, com camadas de tinta amarelo-claro e um recorte na fachada para a entrada de carros e motos que acessam os balcões da loja. Postes de energia estão presentes nos dois lados da rua, com fios atravessando os ares com eletricidade, redes telefônicas e cabos de internet. Naquele pedaço, apenas duas árvores finas, em canteiros quase na esquina. Nesse trecho da rua, existem apenas dois prédios de apartamentos; também passam por volta de cinco linhas de ônibus vindas do terminal Princesa Isabel, e há um fluxo considerável de carros e motos na via de mão única, no sentido que vai para a Barra Funda. Tal imagem apresenta um espaço que se pode encontrar com certa facilidade pelo centro da cidade de São Paulo, ou mesmo de outras regiões. É o fluxo da cidade e sua ordem que definem os movimentos permitidos e os não aceitos.

Mas existem momentos insurgentes, em que uma resistência sutil localizada no tecido urbano se estabelece, e podemos criar uma ponte entre o exercício de coletividade por parte dos grupos que dialogam com o que ocorre no seu entorno. “Quando o território de opressão vira cenário de festa, é a comunidade urbana que se manifesta como é: com suas divisões, hierarquias e conflitos, assim como suas solidariedades e alianças” (Rolnik, 2012, p.27).

Aqui, justamente, nos reencontramos com a ação dos agrupamentos do teatro de grupo da cidade, em acontecimentos que tomam as ruas e estabelecem uma (des)ordem, graças à invenção de outras possibilidades de ocupação do espaço público ou pela impressão de outros modos de existência em oposição à opressão do capital. Na mesma rua onde se viam carros, ônibus e comércios, revelam-se espaços de convívio, e a comunidade se manifesta. Entre

os exemplos possíveis que já pude vivenciar, aproveito a narrativa compartilhada e adiciono outros elementos nesse espaço-tempo.

Quando nós d'A Próxima Companhia mudamos de sede (2017), indo da Água Branca para os Campos Elíseos, levamos conosco algumas práticas e experiências. Uma delas era nossa festa junina, feita no dentro/fora da antiga sede (Galpão 101) e que, pelas características da rua agitada do centro da cidade, teria que ser feita no interior da nova sede. Nesse novo endereço, realizamos o Primeiro Arraiá da Palha-Assada, em 2017, em parceria com o Grupo Esparrama, a Cia. Asfalto de Poesia e a Trupe Dunavô, com espaços de brincadeiras tradicionais, como jogo da argola e pescaria, vendinha de “comes e bebes” juninos, salão de baile e um momento ápice para dançar a quadrilha com todos e todas. Tímidas mas de forma orgânica, as pessoas do entorno chegavam e se espalhavam pelo galpão e pela calçada da frente. Na festa, as catracas invisíveis parecem desaparecer, vizinhas e vizinhos não foram apenas convidados, sentiram-se convidados e vieram. Foi aí que tivemos a ideia de fazermos o arraial na rua no ano seguinte, unindo as coexistências daquele “pedaço”, o nosso quarteirão.

Fizemos reuniões para organizar os interesses e as possibilidades. Conseguimos autorizações para desviar o trânsito, decoramos as ruas com bandeirinhas de tecidos obtidos por doação, assim como as madeiras para a grande fogueira (vindas das pizzarias das ruas próximas) e prendas das brincadeiras. A festa aconteceu com os grupos, com os moradores e com a ajuda de um restaurante (Dona Zefa Cozinha e Arte), também vizinho da rua e que havia pouco se mudara para lá.

O baile era na rua. Os “comes e bebes” foram feitos e vendidos pelos moradores e moradoras, que se dividiram em várias opções; as barracas eram as mesas das casas e da sede da companhia, forradas com tecidos que tínhamos no teatro. Palhaços e palhaças faziam intervenções, trocavam “correios elegantes”, dançavam com as pessoas em meio a todos e todas que atenderam os chamados e vieram aproveitar uma festa na rua, no centro da maior cidade do país sem muita “tradição” de festejos juninos.

Dois eventos acontecidos durante o arraial, acredito, podem trazer a sensação de envolvimento com a comunidade. O primeiro é que um dos pré-adolescentes da rua, movido pelo acontecimento coletivo, no dia da festa pensou em criar uma barraca. Fez um jogo do arremesso e tinha como prenda os bonecos de personagens que ele brincava quando mais novo. Outro momento foi a chegada de um sanfoneiro que, tendo ouvido rumores de sua casa, no quarteirão de cima, veio oferecer algumas músicas para a festa, no tempo que tinha antes de sair para trabalhar em outros eventos juninos.

No terceiro ano da festa, quem nos procurou foram as vizinhas, que, já em abril, estavam ansiosas pelo evento. Com isso, a celebração passou, nitidamente, a ser de todos e todas, e não do grupo de teatro. O encontro, hoje, é da coletivização plural que se une a cada ano, a partir do lugar e da possibilidade de inventar uma outra rua, de ocupar o espaço público de forma comunitária, comum.

Também me lembro da segunda festa junina, quando abrimos a rua pela primeira vez para as pessoas e fechamos para o trânsito de automóveis. Nessa edição, houve um episódio em que uma criança se colocou na ponta da guia da calçada e olhou para os dois lados da rua, que já estava aberta para as pessoas. A mãe lhe disse para ir brincar. A criança relutou, teve o impulso de ir, mas o corpo ficou reticente. A mãe pegou em sua mão, a conduziu para o asfalto e disse “hoje a rua é nossa”. Naquele momento, a regra do jogo mudou: a rua deixou de ser proibida e passou a ser um lugar permitido, quando a criança, em grande felicidade, pode correr livre e chamar outras para brincarem juntas.

Há um caráter comunal do espaço público. São lugares polivalentes em sua funcionalidade e que misturam pontos de vista sociais de acordo com cada espaço-tempo vivido. Em momentos como este que acabei de narrar, vemos emergirem diante dos nossos olhos territórios populares que superpõem as diversas funções contidas no espaço público. Nesse seu uso coletivo, encontramos, na prática, as aquilo que Rolnik (2012) chama de “táticas de sobrevivência”.

Voltando novamente nosso olhar para os territórios de criação formados a partir das sedes dos grupos de teatro, diversos coletivos

Figura 29 – III Arraiá da Palha Assada, festa junina na rua Barão de Campinas, nos Campos Elíseos, organizada por moradores, comerciantes, A Próxima Companhia e coletivos parceiros



Foto: acervo do grupo

parecem entender que a sua permanência e continuidade se relacionam com o entorno e são construídas em um exercício contínuo. Escuta e sensibilidade para entender as dinâmicas do território assim que se instalam são fundamentais e permanecerão ao longo do tempo. Os grupos chegam com suas experiências, visões e práticas, e o lugar já possui uma configuração prévia. Desse diálogo, resultará um rearranjo do entorno e do grupo; em movimento contínuo, de tempos em tempos, novas conformações ocorrem.

Como já mencionado, o teatro de grupo é relação também com o “fora”, e não apenas com o “dentro” das sedes. Os encontros se fazem, tendo inevitavelmente um espaço físico para ocorrer. A importância do território e das relações com as pessoas do entorno nos chama a atenção no trecho da fala de Thalita Duarte, do Grupo Pandora de Teatro:

Fazemos, ao longo desses anos, um trabalho de aproximação com a vizinhança, de mostrar que o teatro e as atividades que estamos realizando são gratuitos, desmitificando essa visão elitizada do teatro, da arte como algo elitizado. Eu sinto que é uma fase contínua de relação com as pessoas do entorno. E tendo a dizer que é muito importante que aconteça o teatro de rua. [...] Quando fazemos atividades na rua, temos essa adesão espontânea do público. Porque a impressão que tenho é que algumas pessoas têm receio de entrar no teatro.

Além da ideia de continuidade nas aproximações com o público, Thalita reflete sobre o teatro não acessível, apartado da vida e (aparentemente) inacessível para uma parcela da população. Nessa leitura, há uma existência possível e determinada para o teatro na cidade, com espaços dedicados a essa arte localizados, fundamentalmente, em regiões opostas àquelas em que residem as camadas populares. É possível, ao transitar pela cidade, identificar essa segregação socioespacial expressa na presença da atividade teatral na cidade?

Nesse sentido, Ana Carolina apresenta um relato que exemplifica a disputa pelo imaginário coletivo, as determinações espaciais sutis e como somos condicionados pelas ideias do discurso autorizado e esperado pela lógica do capital, em contraponto ao inesperado e desencaixado que rompe com tais delimitações e desestabilizam a ordem. Desse modo, a atriz relata:

No primeiro dia que nos mudamos para sede nova, estávamos em um processo de criação de um novo espetáculo, que seria nossa segunda montagem [*O que sobrou do rio*], também sobre essa trilogia das águas, voltada para a memória do bairro. Fizemos uma cena em que nos deitávamos no chão. Imagina o elenco todo vestido de preto, que é normal para a sala de ensaio. Como também estávamos com a sede nova e ainda entendendo os espaços e ensaiando na rua.

Ainda que se habite um mesmo território, na menor mudança de endereço se mostra a necessidade de novos acordos e aproximações

com as pessoas do entorno. Existe uma reconfiguração das relações que vão recompor aquele espaço. Ainda com Ana Carolina:

Na cena em que nos deitamos no chão, todo mundo, o diretor passou com um gravador de áudio captando as sensações dos atores. Não demorou meia hora para “bater polícia”, dizendo que recebeu uma denúncia de chacina. Respondemos: “chacina, aqui?” Todo mundo nervoso, “meu deus, como assim?”. E o policial falava “não, tinham vários corpos estirados no chão e um cara passando com uma arma”. “Gente! Meu Deus, não!”, “Era só um grupo de teatro”, “É teatro!”. Lembro assim do policial “teatro aqui? Aqui tem teatro?”

No exemplo narrado, a chave de leitura pode ser a partir das intervenções urbanas¹ e das rupturas que elas possibilitam, provocando novos olhares e um agir na cidade por meio do fazer artístico. Há uma intencionalidade que precisa estar ativa na ação dos coletivos quando estão em atividades públicas, ou mesmo quando há uma ação de pesquisa interna do grupo, mas que se desenvolve em um espaço público e se depara com outras pessoas além das envolvidas com o processo. Existindo tal intencionalidade, a atividade ganha potência, e existe uma ação política consciente também associada nas práticas. Ainda de acordo com Ana Carolina:

O lance é disputar, simbolicamente mesmo, o imaginário daquele espaço e a possibilidade de que ali pode existir arte. Se se vê um astronauta na [Avenida] Paulista, você vai falar “teatro”, “uma performance”, “atores”, qualquer pessoa já reconhece o que é uma intervenção artística. Mas se você vir pessoas deitadas no chão no

1 De acordo com Carmina Mendes André (2011, p.78), “A ação intervencionista, nesse sentido, é ação de espaço (expressa significações inventadas nesse espaço cujas ações inspiradoras nelas são informais) que tem por meta resistir às práticas condicionadoras da sensibilidade do cidadão, bem como aos dispositivos de direcionamento das respostas politicamente corretas em relação ao padrão desejado. Do espaço e não no espaço, pois é ação constituída desse espaço, é, se quisermos, uma modalidade de cultura popular”.

Jardim Romano, não poderia ser outra coisa que chacina... E foi a partir disso que também instituímos uma prática de ensaiar na rua, apesar de termos uma sede. Foi a partir disso que ensaiávamos na rua ou na garagem [Casa Balaio]. A nossa garagem tem [um portão de] grade, mas é vazada. Ou está na garagem realmente para todo mundo ver o que fazemos, ou de fato ocupar a rua e ensaiar.

A intencionalidade precisa prever também a abertura para o diálogo: as pessoas envolvidas no processo precisam estar porosas para serem afetadas por quem circula e habita o território. Nesse sentido, o processo de criação é com o território, e não apenas no uso estético deste como possível cenário, por exemplo. Trazendo, novamente, fala da atriz Ana Carolina:

Isso [de ensaiar na rua] inclusive movimenta muito o processo de criação do nosso terceiro espetáculo, [que] é itinerante [e] feito todo na rua, *Cidades dos rios invisíveis*. Essa prática de ensaiar na rua surge também do desejo de que se reconheça que ali pode existir arte, que não é todo grito que você vai ouvir, que o tambor que você vai ouvir, que a palma, que o susto podem ser outra coisa, não se liga, necessariamente, à violência. Enfim... E esse processo foi muito lento. Também estamos em uma rua [em] que acontece o movimento de tráfico, então é uma rua [em] que, por um tempo, foi preciso irmos aos poucos, realmente, para que as pessoas também entendessem.

As cidades parecem ser demarcadas não somente por obstáculos e objetos físicos, mas sobretudo por fronteiras imaginárias. Tais linhas definiriam o lugar de cada coisa, de cada pessoa e atividade no espaço urbano. Para a geografia urbana, o lugar pode ser definido como “um cotidiano compartilhado pelas mais diversas pessoas, formas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum” (Santos, 2017, p.322). De acordo com a professora e pesquisadora das artes Carmina Mendes André (2011, p.49), refletindo a partir do filósofo Michel de Certeau (2004), podemos entender o espaço e o

lugar como distintos, uma vez que “o lugar relata um mapa e indica um *ver*, o espaço relata um percurso e indica um *fazer*”.

O comum, a comunhão, refere-se à proximidade dos diferentes agentes ao mesmo tempo na vida social individualizada, na qual cada um exerce uma ação própria nesse todo. Quando um grupo de teatro age no território, por exemplo, ensaiando no espaço público ou fazendo uma cena em sua janela voltada para a rua, a política se manifesta no território, a partir do “confronto entre organização e espontaneidade” (Santos, 2017, p.322). Não é à toa que Milton Santos (ibidem, p.322) chama o lugar de “teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, por meio da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade”, em paralelo às ordens precisas e condicionantes da vida impostas pelo mercado.

Esse entendimento sobre a práxis dos coletivos em relação com os territórios ocorre de diversas formas e em momentos diferentes. Giovanna Kelly relata como tal compreensão foi ganhando importância no grupo e nas perspectivas sobre a continuidade das atividades do Grupo Folias d’Arte:

As relações com o território são algo muito importante para nós, e estávamos no meio de um processo, desde 2018 nos abrindo com essa rua [rua Ana Cintra] e tendo relações próximas com eles [comerciantes e moradores]. Fechando a rua para o trânsito de carros [projeto Ocupação Folias] com uma certa frequência e “botando” um monte de gente para fazer e assistir teatro na rua, para brincar na rua. Foi um grande susto, porque ficamos fechados por muito tempo [em virtude da pandemia de covid-19], de alguma forma a gente decidiu que o nosso vídeo [para o projeto Inventário Futuro, da Cooperativa Paulista de Teatro] seria com as pessoas dizendo as impressões que tinham sobre esse teatro, sobre esse espaço, contando uma história. A ideia era contar uma história que você lembrasse que ocorreu ali ou que tivesse com esse espaço [Galpão do Folias], ou conosco – pessoas que se relacionam conosco no dia a dia e que não necessariamente entram no teatro para assistir peças.

Quando um grupo circula por espaços realizando apresentações de seus espetáculos, existem relações que se estabelecem naquele momento e que, majoritariamente, deixarão de ocorrer com o término da apresentação. Já quando um coletivo mantém um espaço, este território de criação e seus integrantes passam a ter uma convivência com o entorno.

Cotidianamente, existe uma construção das diversas relações no entendimento das rotinas pelo grupo e pela comunidade, por exemplo. Ocorrem relações mais expandidas com o entorno que, muitas vezes, não são mediadas pelos espetáculos, mas pelos momentos de chegadas e partidas, ou pela compra de diferentes produtos no comércio local, conversas sobre fatos ocorridos no bairro, entre outras situações.

Não existe regra nas relações que se estabelecem no lugar. Existe uma multiplicidade de possibilidades, construídas de acordo com as escolhas intuitivas ou objetivas que o coletivo vai experimentando com o território. Também não caberia estar diante do território e compreendê-lo de maneira universal. Estando dentro dele, enxerga-se de acordo com uma perspectiva, que vai se transformando conforme as experiências. Talvez se queira ter como impulso o todo, mas, na prática, a experiência acontece de forma micro, na sutileza, no cuidado e nos instantes que vão compor o todo particular de cada pessoa que ajuda a contar uma história coletiva a partir da presença. Em continuidade à exposição de Giovanna Kelly:

Nesse dia [no registro de relatos para o material do projeto Inventário Futuro], encontramos com uma moça conhecida e que mora na esquina do galpão [sede do grupo], na [Avenida] São João, desde antes de o Galpão do Folias existir, quando era só um galpão abandonado e a galera do teatro chegou, reformou e tudo. Ela assistiu a quase todas as peças que estiveram em cartaz lá, as nossas peças e as de outras pessoas, porque têm várias peças em cartaz no Folias sempre e ela acompanha a nossa história há bastante tempo.

A conversa do grupo com a moradora revela a dimensão do tempo e das transformações do próprio espaço físico do galpão que abriga o grupo, e com ela entendemos um pouco de seu passado e de seu processo. A moradora passa a ser, ao mesmo tempo, quem mora e quem narra a partir de sua observação do território e da espaço-temporalidade. Desse modo, afirma Giovanna Kelly:

Ana Maria [a moradora dos arredores] começou a fazer uma análise histórica do trabalho do Folias, do território. [...] fez pensar-mos muito sobre o trabalho e como este chega às pessoas. Porque ninguém do coletivo jamais havia “trocado muita ideia” com ela nesse nível. Já havíamos conversado muitas vezes com ela, a encontramos na rua sempre, porque ela mora lá. Nós sempre a vemos, falamos “oi” e tal, conversamos sempre, mas não muito profundamente, não sabíamos que ela era professora de História, por exemplo, descobrimos isso. [...] Foram diagnósticos que ela deu e que a gente vê como é que a gente está realmente se relacionando.

Essa dimensão da sutileza, dos desdobramentos do agir dos grupos e a recepção das pessoas do entorno, muitas vezes, não é alcançada porque, coagidos pela velocidade imposta pelo capital, não temos, em tese, momentos de pausa para respirar juntos. Nesse sentido, podemos incluir o quanto encontros como esse possibilitam o repensar da própria atuação do grupo e abrem espaço para novos quereres em relação à visão de sua atuação, para encontros mais aprofundados com pessoas do entorno, por exemplo. Nesse particular, e ainda com Giovanna Kelly:

Porque, às vezes, acontece um pouco uma solidão do processo. Porque encontramos as pessoas, mas de uma maneira muito macro. Não conversamos profundamente com elas. Mesmo quando nós estamos na rua [nas ações externas], vemos muitas pessoas felizes, empolgadas, curtindo o trabalho, gostando de participar das atividades, mas não “trocamos ideias” profundas sobre como e o que fazemos.

Aqui me lembro dos momentos em que o caminhão para na frente da nossa sede e carregamos ou descarregamos o cenário de um dos espetáculos que apresentaremos ou que está voltando de outro espaço. Nesse momento, sempre têm pessoas que nos perguntam se estamos indo embora, mudando, e comentam que ficariam tristes com isso. Em geral, são pessoas que passaram a morar nas pensões há pouco tempo, que sabem do teatro, mas não associam a atividade a caminhões de transporte. Logo explicamos que é uma prática nossa circular, elas entendem, ajudam a “reservar a vaga” ou já explicam para alguém que não sabe e vê o caminhão estacionar. Sobre os processos de conversa com a comunidade, e tomando novamente as falas de Giovanna Kelly:

Normalmente, nós conversamos mais profundamente com outras pessoas que também fazem teatro. Então, logo em seguida, troquei ideia com o Gabriel Küster [integrante d’A Próxima Companhia], que também é artista, que também faz teatro de grupo. E conversamos, eu e Gabriel, várias vezes. Aliás, converso com muitas pessoas. Agora, apesar de sentir necessidade, conversas com o público são mais raras. Determinadas conversas provocam, nos movimentam...

A cada encontro, a cada conversa e troca, revelam-se camadas que ajudam a entender o contexto daquele espaço, das relações, influências e possibilidades coletivizadas. São momentos de experienciar tendências comuns a espaços coletivos de resistência ao capital, mas que têm suas particularidades no modo de se organizar e na assimilação praxica cotidiana. Quanto ao entorno e todos os seus (i)limitadores, afirma Giovanna Kelly:

Ela [Ana Maria, a moradora dos arredores] falou também um pouco das relações, falou de todos os nossos fantasmas, da especulação imobiliária, da Cracolândia ali também [...]. De tudo que pode acontecer, a gentrificação, o Parque Minhocão, ela falou sobre tudo, todas essas questões, no discurso dela. E também falou da importância

de se manter um espaço de pensamento, um espaço de reflexão, um espaço que ela não soube dizer que era de teatro de grupo, mas que relacionava diretamente com A Próxima [Companhia] e com a [Companhia] Mungunzá [sedes de grupos localizadas próximos do Galpão do Folias]. Então, ela falava assim, esses espaços tipo A Próxima, “tipo aquele teatro que tem lá em cima”, “tipo o Contêiner” [sede da Cia. Mungunzá], “essas coisas que vocês fazem”. Ela não sabia dizer o que é, mas “esse jeito que vocês fazem as coisas”, “essas relações que vocês estabelecem”. E falou um pouco como professora também, essa importância da arte, da cultura, como educação, como espaço de pensar, de provocar, de reflexão. É como você falou: encontros no plural.

A partir do lugar na cidade, há um olhar sobre a segregação espacial que se apresenta na cidade móvel e, simultaneamente, na cidade fixa, ou como Milton Santos (2017, p.6) chama, no “indissociável, solidário e contraditório Sistema de Ações e Sistema de Objetos”. Aquele e aquela que se identifica com um lugar, não raramente, pode se sentir estrangeiro em outro, ainda que esteja e seja na mesma cidade. Esse pertencimento e diálogo, em alguma medida, é visto na práxis do Grupo Pandora de Teatro, relatado por Thalita Duarte em outro trecho de sua entrevista:

Para além dessa questão da organização, eu entendo também que tem a questão da relação com o entorno e de sermos atravessados por ele em nossos processos criativos. Então, no nosso caso, a questão da memória do nosso bairro e à de Perus, a condição de grupo periférico, também interfere bastante. Isso é uma das características do Grupo Pandora.

De acordo com Milton Santos (2017), podemos entender a cultura como ação manifestada, presentificada no território, caracterizando-se como forma de comunicação do indivíduo e do grupo com o universo, localizada no tempo histórico, e partilhando um constante aprendizado das relações profundas do homem com o seu meio. Nessa perspectiva, e novamente com Thalita Duarte,

E o próprio trabalho na região, trabalhar aqui na comunidade, também é algo que impulsiona. Temos um trabalho reconhecido e esperado pela população aqui do bairro também. Isso nos impulsiona. No nosso caso, em 2016, resolvemos ocupar o espaço da Ocupação Artística Canhoba. Transformamos, deixamos de ser apenas um coletivo de arte e teatro. Passamos a ter uma sede, um espaço cultural. Isso impulsionou e aumentou os nossos braços.

Como relata Thalita, é possível observar, no encontro do teatro de grupo com o território, uma potência de transformação de suas práticas, dinâmicas e modos de organização. O pensamento do grupo, seu projeto, passa por mudanças, às vezes, mais imediatas e, outras, mais lentas, incorporando diversos modos de existência, ampliando possibilidades de ação e trazendo em si novos desafios que extrapolam o que Thalita chama de “um coletivo de arte e teatro”. O grupo, de alguma maneira, passa a refletir e ser refletido pela comunidade, vira um ponto de referência que identifica o território e localmente se enraíza.

O agir sutil e simbólico do teatro de grupo no tecido urbano

A partir dos pontos aqui levantados, podemos entender que, na atuação dos coletivos, existe uma sutileza associada à força própria do lugar, vinda das ações menos pragmáticas. As invenções “espontâneas” e o exercício constante da criatividade se manifestam, entre outros agentes em potencial, com a atuação dos grupos de teatro nos territórios, que, justamente como menciona Thalita, provoca o “aumento dos braços” do coletivo.

Por meio do relato desses passos iniciais sobre a criação do Coletivo Estopô Balaio, Ana Carolina oferece um exemplo do que estamos chamando de ações sutis que envolvem a atuação de coletivos do teatro de grupo, nas diversas regiões da cidade:

Eu vou começar assim, o grupo inicia em 2011, que é o ano em que migro de Natal [RN] para São Paulo [SP]. Saio de Natal com uma outra parceira da qual não era tão próxima, mas migramos juntas. Em São Paulo, encontramos um outro parceiro, o João Junior. Nesse processo de migração, decidimos pensar em um projeto juntos. O João dava aulas no PIA [Programa de Iniciação Artística] para as crianças, no [Centro de Educação Unificada] CEU Três Pontes, que ficava no Jardim Romano. O processo que ele fazia no PIA era um processo que já trabalhava a memória, ele gostava de trabalhar com oralidade, com memória. Ele começou a se deparar com histórias ditas pelas crianças com situações muito fabulares, mas que misturavam essa coisa da fábula da cidade com a tragédia mesmo: as enchentes frequentes no bairro... Começamos a ir com o João para esse CEU acompanhar as aulas dele e tudo mais. O Coletivo surge nesse momento, do desejo de investigar as histórias que perpassavam aquelas crianças.

A ação sutil pode ser lida como algo desencadeado naquele momento por certa intuição, motivação indireta daquele grupo de pessoas que se encontrou a fim de desenvolver um processo artístico. Assim, completa Ana Carolina:

Quando entendemos que essas histórias dizem respeito a essa tragédia [da grande enchente ocorrida no Jardim Romano e região em 2010], começamos a pensar que gostaríamos de conhecer os pais dessas crianças e entender a narrativa que forma esse bairro. Quem são esses moradores? Quando começamos a ir para a casa dos pais das crianças que selecionamos, descobrimos que todos são do Rio Grande do Norte, e todo mundo ficou espantado. Falamos assim, “nossa, todo mundo”, “gente, como assim vocês vieram do mesmo lugar [que nós]?”, “que coisa doida” e tal. Passamos um ano inteiro nesse processo de pesquisa. Entender que ali era um espaço [constituído por pessoas] do Nordeste, era um espaço de migrantes. E que muitos [moradores do bairro] tinham fugido da seca e se viam hoje fugindo da água.

O que compõe o corpo-cidade são os corpos dos indivíduos que vivem no espaço, e sua própria existência corpórea e relacional imprime características diferentes para cada lugar, somando-se nesse todo em diversas escalas. De acordo com Milton Santos (2017), a sede da resistência ao mercado é o lugar, e tal oposição é exercida pela sociedade civil. Em cada lugar da cidade, a sociedade, mesmo que às vezes de forma involuntária, opõe-se ao mercado. A chave da individualização é operada pelo mercado, enquanto a sociedade civil generaliza, envolve sem distinção todas as pessoas.

“É no território que pessoas desconhecidas entre si trabalham conjuntamente para alcançar resultados coletivos” (ibidem, p.319). Operam nos limites e ordenações do sistema, mas abrem brechas para possibilidades de criação de outros mundos. Essas brechas são dos mais diversos tipos e contêm um mesmo objetivo: servir de caminho espaçotemporal para, sutilmente, criar outras experiências de mundo. Por ser o território o local das disputas, a arena de oposições, as tensões ocorrem nesse espaço e cada um que incide nele deve ter suas ferramentas próprias. Nessa perspectiva, aponta Marcos Felipe:

Quando entramos nesse galpão [antiga sede do grupo, no Bom Retiro] começaram as nossas conexões com o entorno, esse “negócio” de territorialidade. Porque, a partir da chegada, você passa a ter vizinho, vizinha, criança, cachorro, papagaio, os conflitos da rua. E nós, como artistas de base, começamos a entender os conflitos geopolíticos daquele território, começamos a nos inserir na militância daquele território, daquela rua, daquela vizinhança. O espaço passa a não ser única e exclusivamente uma sede para ensaio, ele começa também a ser atravessado por outros grupos que precisam ensaiar, por apresentações, pelas crianças que entram, pelos cachorros que entram, enfim, passa a ser atravessado também por esses lugares.

Talvez pareça uma possibilidade de entendimento a permeabilidade do entorno no grupo e vice-versa – o que cria de fato uma troca, um movimento de construção mútua. O coletivo até pode chegar com uma postura “de Anchieta”, na crença equivocada de colonizar

a comunidade – o que ainda ocorre em virtude da própria estrutura e formação da sociedade. Se a práxis do grupo não se alterar, a partir do encontro e do tempo com a comunidade, sua permanência estará com grande instabilidade, com uma fixação frágil naquele ponto do tecido urbano.

Marcos Felipe, da Companhia Mungunzá de Teatro, narrou impressões iniciais ao chegarem em sua primeira sede e sobre o envolvimento que passa a acontecer quando um novo espaço-sede de um grupo é criado. Ele continua seu pensamento apontando o que isso também gera de movimento para o próprio grupo:

Gostamos da ideia de termos uma casa, de termos um lugar para voltarmos depois de tudo que é feito em qualquer outro lugar. Com isso começamos a gostar da ideia da sede. Ficamos nesse lugar [primeira sede do grupo] dois anos, criamos os nossos dois espetáculos, ficamos um tempo lá e, à medida que os meses foram avançando, ele foi ganhando mais potência de ser uma sede; com atravessamentos de outros grupos, de outras coisas, não só uma sede na perspectiva umbilical que somos condicionados a produzir. Não, o espaço já era completamente aberto para a cidade.

As aproximações e distanciamentos estão presentes na relação dos grupos com os entornos onde atuam, e, em outro trecho da fala de Ana Carolina, temos a noção do “estrangeirismo” e sua relação com a cidade, em especial São Paulo, sendo este um ponto forte constatado na trajetória de formação do coletivo que ela integra. Portanto, e mais uma vez com a atriz mencionada, temos:

Nesse processo no qual tínhamos as crianças e seus pais, mas não queríamos estar em cena ainda porque falávamos “poxa, essa história tem que ser contada por eles”. E “essas crianças topam?”, “Os pais topam?”. Nesse processo, começamos a encontrar jovens e adultos que também se interessariam em atuar. Alguns inclusive faziam parte do [Programa] Vocacional no CEU Três Pontes, cruzávamos nas aulas do PIA, e chamamos, nos aproximamos. O grupo nasce

nesse momento. O grupo nasce com, majoritariamente, um elenco de moradores do Jardim Romano e essas três figuras que não são moradores do bairro e que chamávamos de “artistas estrangeiros”, porque não eram nem do bairro e nem de São Paulo. Brincávamos chamando de “artistas estrangeiros” e “artistas moradores”. Passamos aproximadamente seis anos de nossa trajetória nessa formação, até que boa parte desses artistas, moradores do bairro, decidiram se emancipar e criar um novo coletivo [Coletivo Acuenda].

O exercício de estar junto, da escuta e do diálogo com o entorno, cria potencialidades para quem está envolvido nessa relação: para cada integrante do grupo, para o grupo em si, mas também para as pessoas que moram ou trabalham no entorno e todos e todas que se colocam nessa rede. O exercício teatral nesse modo de produção do teatro de grupo se alinha à cultura popular definida por Milton Santos (2017, p.327):

A cultura popular tem raízes na terra onde vive, simboliza o homem e seu entorno, encarna a vontade de enfrentar o futuro sem romper com o lugar. E de ali obter a continuidade por meio

Figura 30 – Ocupação Folias, na rua Ana Cintra, na região central de São Paulo



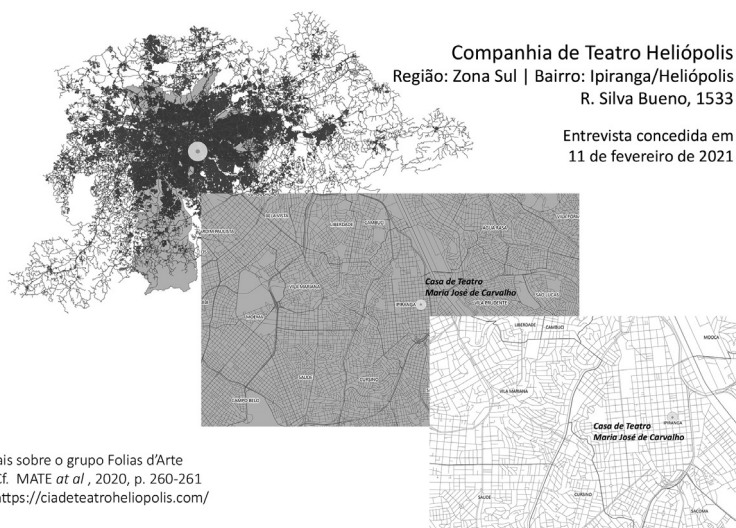
Foto: acervo do grupo

da mudança. Seu quadro e seu limite são as relações profundas que se estabelecem entre o homem e o seu meio, mas seu alcance é o mundo.

Miguel Rocha, integrante da Companhia de Teatro Heliópolis, articula essas características quando fala sobre a criação de um de seus espetáculos e também localiza sua atuação como encruzilhada com outros elementos presentes na trajetória do coletivo e de seu território de origem.

[...] porque ao fazer um teatro relacionado às nossas experiências, mas sempre tentando ampliá-la para conseguir alcançar vários públicos. Seja de Heliópolis, sejam da cidade como um todo, temos que trazer os nossos temas sobre a nossa perspectiva como moradores de Heliópolis, mas também moradores de uma cidade como São

Mapa 9 – Destaques de localização da sede da Companhia de Teatro Heliópolis



Mais sobre o grupo Folias d'Arte
Cf. MATE *et al.*, 2020, p. 260-261
<https://ciadeteatroheliopolis.com/>

Fonte: elaborado pelo autor

Paulo, dentro desse estado e no Brasil. Então, muitas vezes, temos de olhar para Heliópolis de um modo crítico também. Porque estamos, eu sempre costumo dizer isso, no meio de uma encruzilhada. Porque ao mesmo tempo tem as questões ligadas ao próprio território que a gente não pode deixar de falar.

Miguel Rocha também sinaliza uma separação entre os objetos desse tipo de trabalho do teatro de grupo em oposição à ideia hegemônica da cultura que ecoa um discurso idealista de salvação, de processo civilizacional, elevação social encucada pela burguesia. Esses aspectos também foram problematizados em outras falas de integrantes de outros coletivos aqui apresentadas. O eixo central está na ideia de fazer da brecha o caminho, de buscar as fissuras na realidade opressiva para que se encontrem pistas, para que se criem possibilidades de existências contra-hegemônicas. Portanto, de acordo com Miguel Rocha:

[...] por isso que eu falo que nós não podemos querer atribuir ao teatro um processo de salvação. O teatro é um provocador, libertador para podermos ver o mundo em várias perspectivas. Aponta caminhos. Eu coloco que não tem a obrigação de ficar nesse lugar, principalmente quando as pessoas vêm atribuir ao teatro da periferia [o dever] de salvar. Não, eu não quero salvar ninguém, nós queremos provocar as pessoas, possibilitar elas verem outros mundos, outros caminhos, outros modos de viver. Acho que a nossa primeira experiência como grupo, que era aquele núcleo [um conjunto de moradores de Heliópolis formado para uma montagem teatral], possibilitou que algumas pessoas vivessem experiências novas, possibilitou que elas vissem o Brasil [em um projeto de circulação nacional do grupo].

Na continuidade de sua fala, Miguel articula uma experiência de circulação como possibilidade de olhar diferentes contextos urbanos do país e voltar seus próprios olhos para o território de Heliópolis, bem como para os processos imbricados na trajetória de seu grupo. Assim continua o diretor:

Figura 31 – Público aguardando apresentação na sede da Companhia de Teatro Heliópolis



Foto: acervo do grupo

Acredito que isso foi importantíssimo e desembocou no que é, em termos de pensamento, até hoje a Companhia de Teatro Heliópolis. É tentar fazer um teatro cheio de contradições, que é mesmo a favela. Que é o som alto do carro, o gás, a vizinha gritando, é o gato miando, o cachorro latindo, é tudo isso, é o funk e é o forró. E às vezes até meio que confunde, “que porra é essa?”. Somos nós, eu acho que é a periferia, eu acho que é o Brasil, o Brasil é isso. Cheio dessas contradições, e muitas vezes a gente fica se perguntando...

Como afirmado, da mesma forma que a criação sofre atravessamentos do território, das convivências, o próprio lugar também se modifica com a atuação dos grupos. Existe uma série de camadas que se sobrepõem tanto no território quanto no teatro, e essa complexidade coloca tudo em movimento e em perspectiva.

Como Milton Santos (2017) fala, “existe um agir simbólico” que não é regulado por cálculos e é composto por formas afetivas, emotivas, rituais. Esse agir simbólico é a trincheira de onde se

observam os grupos de teatro, frente às determinações do capital, da lei, do costume, da economia e da família tradicional. Ainda que seja simbólico, ele é ação concreta em busca de outros subterfúgios para driblar o poder hegemônico.

Quando a sede de um grupo de teatro é instaurada em um território, esse chamado “agir simbólico” passa também por uma materialidade: fisicamente existe um espaço que se coloca nesse lugar, bairro, território, e sua presença também contém uma grande carga simbólica. Se a atuação efêmera dos grupos em cena já é transformadora – quando falamos do emergir nas ativações do espaço público –, quando existe o espaço físico, identificamos um ponto de referência material no cotidiano e inserido na paisagem. Por entre tais considerações, buscando, novamente, a atriz Ana Carolina, tem-se:

O desejo de fazer, de ter uma sede, na verdade foi a estratégia para que pudéssemos ter um espaço em que as pessoas se sentissem à vontade para ir, para fazer as oficinas, para assistir às aberturas de processos que fazíamos. Alguns grafiteiros – trabalhávamos muito com eles – também nessa época falavam assim “eu não quero ir para o CEU”, “o que eu grafito é exatamente a crítica disso”. Com isso, começamos nessa estratégia de ter um espaço em que as pessoas se sentiam à vontade e acolhidas para fazer, para estar. E o CEU não era, naquele momento, propício a isso. Então, surgimos [como espaço] nesse contexto. Três anos depois, conseguimos alugar uma sede maior, que é a mesma em que estamos ainda hoje. Então, já faz uns sete anos que nós alugamos essa sede.

Um espaço pode ser acolhedor, mas é necessário um processo de aproximação para que ele exerça suas funções e, por meio destas, seja aglutinador das pessoas e ponto de convívio reconhecido pelo entorno. Para que um espaço seja acolhido pela comunidade, existe um movimento de construção dessa relação que não se dá com a imposição, com uma grande obra arquitetônica que parece pousar no local. O espaço criado deve dialogar com a paisagem do ponto de vista visual, mas caminhar no sentido do diálogo pelas ações a serem

desenvolvidas. No transcurso dessa relação, conta também o quanto o fazer do grupo se aproxima do que já está dado como identidade da comunidade e o quanto os integrantes podem exercitar de ampliação dos sentidos e de experiências num trabalho com continuidade.

Figura 32 – Coral da terceira idade em apresentação na sede da Companhia Teatro de Investigação (CTI)



Foto: acervo do coletivo

Produzimos coletivamente nossas cidades, produzimos coletivamente a nós mesmos

Falar de nossas capacidades de transformar o mundo por meio do trabalho e, por meio disso, transformar a nós mesmos, ao lado de falar de como pôr em prática nossa imaginação, ainda que sujeita a restrições, na busca de realizações de tal projeto, é pressupor alguma maneira de nos compreendermos como espécie, de compreender nossas capacidades e potencialidades específicas com relação ao mundo que habitamos. (Harvey, 2014b, p.271)

Habitar o mundo – e não especificamente quando isso envolve o trabalho com cultura – deveria pressupor uma tomada de posição

frente ao que se observa ao redor, ao que atravessa e permeia a existência. A insistência na arte/vida dos coletivos teatrais com que nos deparamos nas passagens anteriores desta reflexão forma uma polifonia próxima ao delirante, o que aparenta não ser possível na sociedade em que vivemos. Por vezes, tendo em vista suas proposições práxicas, acaba por desafiar o império da razão hegemônica.

Como podem existir iniciativas como essas em uma cidade financeirizada? Como as relações podem não ser apenas mediadas pelo dinheiro? Em cada trecho das entrevistas, desvelam-se em fragmentos os pensares singulares que apontam a criação de uma unidade sonora, um coro, de um conjunto formado pelos coletivos do teatro de grupo de São Paulo. Com nuances, particularidades e com objetivos compartilhados que desenham, a partir das práxis, o que pode ser esse teatro de grupo na cidade. Entre outras passagens, Dêssa Souza afirma:

Gosto muito de pensar o Bando Trapos a partir de quando nos tornamos Bando Trapos, quando o Artemanha [coletivo que deu origem ao grupo] saiu e nós não tínhamos um real; possuíamos um espaço caindo aos pedaços e precisávamos finalizar [as obras], continuar a construção que agora está linda, o espaço está ficando lindo. Mas me vem muito quando nós começamos, a nossa primeira criação. [...] Os espetáculos que eu mais amo são os nossos espetáculos de palhaço, que são *O que sobrou do Bagaço* e *O pequeno circo de trapos*. Foram espetáculos que fizemos na total independência, sem um real e naquele momento que “putz, todo mundo tá indo procurar emprego porque aqui não tinha mais como a gente ficar”. Acho que é sobre isso. Daquela fala do Lino Rojas, “quando você não souber o que fazer, faça teatro”. Acredito que é isso que nos move, que nos faz sermos esse grupo de sete trapos tão esquisitos, cada um do seu jeito, mas que é muito legal de estarmos juntos. E o “como continuarmos juntos?”. Mano, já vendemos cachorro-quente na Praça do Campo Limpo, [recorrendo ao parceiro] né, Joka [Andrade]? A gente já vendeu o espetáculo que não existia e fez. “Meu, bora fazer, né?” A gente tem que fazer!

Figura 33 – Gravações do Bando Trapos na Praça do Campo Limpo



Foto: acervo do grupo

A partir dessa fala de Dêssa Sousa, podemos ter mais uma contribuição para desenhar, em uma dimensão mais prática, os aspectos que permeiam o que estamos narrando sobre o teatro de grupo: as coletividades, os bandos. Existe uma continuidade histórica nos núcleos. No seio destes, são gestados outros núcleos, modificam-se as composições de integrantes, inventam-se outras soluções para manterem suas atividades. Na dúvida, por mais que o cenário possa parecer desfavorável, os grupos continuam a fazer teatro, conforme Dêssa evoca na fala de um dos grandes alimentadores do teatro popular na cidade, Lino Rojas.²

Na caminhada, desvelaram-se possibilidades de leituras quanto à organização dos núcleos artísticos, associada ao fazer comum do teatro de grupo. São nuances que se dão por meio da coletividade, em uma escala que vai de cada integrante do coletivo, passa pela

2 Lino Rojas Perez nasceu em 1942 no Peru. Foi diretor, dramaturgo e ator de teatro. Atuou principalmente em São Paulo, no Brasil, onde faleceu em 2005. Idealizou e coordenou importantes projetos que envolviam teatro, juventude e comunidade. De um de seus projetos de formação artística com jovens, nasceu o grupo Pombas Urbanas em 1989, na capital paulista.

convivência plural interna – que carrega consigo um fluxo contínuo de conflitos, contradições, dificuldades e potências – e caminha na comunicação com o público: a recepção das criações, as partilhas pedagógicas e as diversas formas de construir relações.

Os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo reúnem-se em comunidades, e sua existência reflete vínculos afetivos familiares, emergindo em meio ao tecido urbano e criando possibilidades de existência na contramão do capital. Ainda que ajam na tentativa da prática coletiva, não passam ilesos à carga que o capital impõe na vida de qualquer indivíduo e grupo que vive neste mesmo tempo-espço.

Nos encontros com os grupos ao longo da pesquisa, uma das questões se relacionava às motivações de cada coletivo e como elas são a razão da teimosia com que continuam a insistir no trabalho do teatro em grupo. Welton Silva, integrante do Bando Trapos, reflete sobre isso com uma leitura sensível; sua fala parece quase não se encaixar no mundo que nos é imposto:

É muito “louca” essa pergunta, porque mexe bastante conosco. Eu vou usar mais uma experiência aqui vivida em casa. Somos famílias, e ao longo desse processo de vivência dentro de um coletivo, criamos e fazemos nascer alguma coisa: nossos espetáculos, por exemplo. Nos encontramos, nos transformamos em família, porque passamos na vida muito tempo juntos. Desse processo, dessas ideias que foram reverberando, é que nascem filhos. A partir disso, precisamos cuidar desse filho, ele precisa andar, ele precisa crescer. Não tem como parar, entende? Por mais que um pare, o outro vai continuar, porque sempre sobra para um. Muitas vezes sobra para a mãe. O pai some e a mãe que cuida da cria. E muitas vezes é isso que acontece.

Mas a criação do grupo que se pretende é coletiva e com isso temos uma proximidade com o provérbio de povos aborígenes e africanos: “É preciso uma aldeia inteira para se criar uma criança”. São todas e todos que, articulados em grupo, possibilitam sua existência, sua forma e sua expressão no mundo.

No movimento contínuo de suas ações, são construídas possibilidades de futuro; por meio de transformações tangíveis, feitas da matéria-prima que os coletivos teatrais têm disponível (reutilização de materiais de espetáculos anteriores, doações, achados, novas formas de uso), em sua condição ancorada no presente e relacionada à precariedade e às adaptações constantes para superar dificuldades. Neste tempo presente, ecoam as experiências de outras espaço-temporalidades do teatro de grupo. De certo modo, articulada a essa questão, Giovanna Kelly afirma:

Quando promovemos as conversas [com antigos integrantes do grupo e parceiros do grupo Folias d'Arte] também é um pouco por conta de uma inquietação nossa de aprofundar essa pesquisa de “como fazer?”. Que foi a pergunta que você fez agora [durante a entrevista], “como nós nos organizamos, fazemos?”. Acho que esse projeto da Aldir Blanc [Lei Federal de Apoio Emergencial ao setor cultural durante a pandemia] surgiu um pouco dessa inquietação também, “o que a gente tá fazendo?”, “como que a gente faz isso?” Entende? “Como que isso foi feito antes?” Porque apesar de nós nos conhecermos, de trocarmos muita ideia com as pessoas que estavam lá [integravam o grupo Folias d'Arte], das outras pessoas do coletivo terem convivido com essa realidade e tudo, nós nunca fomos tão próximos do trabalho da administração e da gestão [do grupo]. Nunca havia acontecido com a maioria das pessoas que está nesse coletivo agora, e é um pouco descobrir e fazer um “trampo” meio “de arqueólogo”: no meio daqueles arquivos, daquelas coisas, você encontra algo, encontra outra coisa. Você fala “puxa, mas eles se organizavam desse jeito?”. E nós nos organizamos assim agora, nos organizamos a princípio por “instinto” e também pela formação de cada um, pelo que cada um tinha de bagagem etc. Mas agora também tem uma vontade de entender como se aprofundar na pesquisa desse “como”, para justamente corroborar com esse novo mundo que pensamos. Porque tem tudo a ver o “como” nossa prática, com o como a gente “pensa” que pode ser esse outro mundo.

Permanecendo no caminho de pensamento apontado por Giovana Kelly, podemos recriar uma frase³ de Roberto Unger (1987 apud Harvey, 2014b, p.245) e, assim, experimentar dizer que, como visionários, artistas de seu tempo vislumbram futuros e parecem não estar restritos aos limites da tradição na qual se acham mergulhados seus interlocutores. Os grupos parecem ter como tarefa alargada o que David Harvey (ibidem) denomina de utopismo espaçotemporal (dialético), com suas raízes fincadas em novas possibilidades presentes, ao mesmo tempo que apontam trajetórias diferentes a ser trilhadas em diversas possibilidades de grandezas.

A grande aposta está no comunitarismo (coletivismo), por possibilitar a fuga do mundo de normas e estruturas que aprisionam a imaginação humana e alimentam o individualismo. Essas perspectivas coletivas partem de uma tática de sobrevivência que pode ser observada em outras interações animais – a partir de correntes da sociobiologia que Harvey (ibidem) também utiliza como base de pensamento – quando seres vivos, como formigas, macacos, peixes ou abelhas, agrupam-se para terem mais chances de sobreviver em meio às adversidades do ambiente.

Há um evidente risco quanto às lideranças e hierarquias nesse ponto. De acordo com Harvey (ibidem, p.73), esse perigo ocorre no momento em que “se formam seitas em torno de líderes carismáticos, que visam realizar seu próprio ‘ajuste espacial’ dos problemas sociais mediante a fundação de comunidades isoladas ou colônias no exterior”. O que poderia ser traduzido no campo do teatro como as históricas companhias de atores-empresários, grandes encenadores, e ainda nas produções comerciais que se estruturam por meio da

3 Originalmente, a frase de autoria de Roberto Unger (1987, p.359-60, tradução minha) diz “O visionário é a pessoa que alega não estar restrito aos limites da tradição na qual se acham mergulhados seus interlocutores. Observa-se que o pensamento visionário não é inerentemente milenarista, perfeccionista nem utópico (no sentido vulgar do termo). Ele não precisa apresentar – e de modo geral não apresenta – a imagem de uma sociedade tornada perfeita. Mas de fato requer que tenhamos a consciência de redesenhar o mapa das formas possíveis e desejáveis de associação humana, de inventar novos modelos de associação humana e de projetar novos arranjos práticos para lhes dar corpo”.

hierarquia, das relações desiguais de trabalho. Além disso, faz-se necessário um olhar crítico e cuidadoso para nossas análises não caírem na armadilha de um “horizontalismo puritano”, que impossibilita ver as contradições presentes nas práticas do teatro de grupo, a própria divisão de funções e as diversas formas de organização coletivizadas ou alternativas. Como relata Giovanna Kelly:

Temos muita [dificuldade], de verdade. É muito difícil manter essa sede funcionando, é muito penoso para todos manter um espaço artístico. E é complexo. Entramos em embate sobre isso o tempo todo. Mas nos juntamos nesse tempo-espaço – esses indivíduos, essas subjetividades – por causa da manutenção e da continuidade desse espaço. Acredito que tem um significado bem forte para nós. Apesar de às vezes esquecermos, porque se é completamente consumido pela chuva que vai cair [se remetendo a uma demanda física do espaço] e ficamos preocupados porque vai chover lá dentro, e está trovejando. Mas ainda assim, não sei de onde sai, de onde que vem uma vontade, uma necessidade de manter isso funcionando.

Na crença de lutar por seus objetivos, podemos observar, no teatro de grupo, justamente a ideia de colaboração como alternativa para possibilitar condições um pouco mais favoráveis de existência. Em diversas falas públicas, o encenador Luiz Carlos Moreira,⁴ do grupo Engenho Teatral, fala que “o teatro de grupo não é opção, é falta de opção”, no sentido de não existir um mercado da arte que possa absorver a mão de obra despejada pelas escolas profissionalizantes de teatro ou cursos superiores, por exemplo, o que carrega consigo grande diferença em relação a tantas outras profissões do mundo do trabalho.

4 Luiz Carlos Moreira é o fundador do grupo Engenho Teatral, que estreou seu primeiro espetáculo em 1979 e que continua em atividade, com importante atuação na cena teatral e nas lutas políticas. O grupo possui uma sede que circulou por diversas regiões da cidade de São Paulo e que atualmente se localiza na Zona Leste, ao lado da estação Carrão do metrô. Cf. <https://engenhoteatral.wixsite.com/engenhoteatral>.

Podemos concordar com a afirmação sobre o mercado de trabalho, mas também há, nesse sentido, a procura por outras alternativas, por “espaços de esperança” para a invenção de outras formas de criar, refletir e incidir, por meio do teatro, no mundo. Com toda certeza, existe uma precarização historicamente identificada no ofício daqueles e daquelas que têm sua existência atrelada ao modo de produção do teatro de grupo. Contudo, quando se está atuando nesta chave, há um horizonte – mesmo que solapado por precariedade e incerteza – mais alargado para se exercitar uma intencionalidade no mundo em que se vive e que se observa com os “óculos da dialética”.

A ação insurgente dos grupos cria, a cada aprofundamento de sua atuação, mais distância das práticas do mercado e, com isso, alguma liberdade poética. Por consequência, cada vez mais dificuldades de sustentação econômica são encontradas. Essa balança faz cálculos complexos quando mensura esses pesos de naturezas tão diversas (sustentabilidade econômica *versus* abordagens políticas). Na tentativa por encontrar alternativas para essa medida, nos deparamos com as chamadas “práticas do comum”, como um ponto de apoio interessante na reflexão sobre as questões enfrentadas pelo teatro de grupo em sua oposição às imposições do capital. Para nos aproximarmos do conceito do “comum”, podemos nos apoiar na explicação do geógrafo e professor João Tonucci Filho (2017, p.36), que se debruça em sua tese de doutorado em tal conceito e explica que:

O primeiro impulso para responder o que é o comum é recorrer ao socorro dos dicionários, em busca de acepções estabelecidas, de raízes etimológicas. Na língua portuguesa, segundo o Dicionário Houaiss (Houaiss; Villar, 2009, p.508), a palavra comum tem sua datação (primeiro registro conhecido ou estimado da palavra) no século XIV. Suas principais acepções são: “1 relativo ou pertencente a dois ou mais seres ou coisas [...], 2 que é usual, habitual, 3 [...] que se caracteriza pela simplicidade”. É o primeiro sentido que mais nos interessa aqui. Sua origem remete ao étimo latino *communis*, adjetivo derivado do substantivo *communitas*, que, conforme Roberto Esposito (2010), refere-se àquilo que não é próprio (*proprium*), o

que tem início onde termina o próprio. É o que pertence a mais de um, a muitos ou a todos: é o “público” em oposição ao “privado” e o “geral” e “coletivo” em contraste com o “individual”. Nesse sentido, a comunidade (e o comum que lhe corresponde) não é nunca uma substância ou uma essência pertencente a todos os sujeitos que dela participam juntamente, já que o que lhe define é precisamente ser antagônica ao que é próprio, e portanto à “propriedade”.

As concepções do comum (do inglês *common*) partem de abstrações discursivas, o que pode parecer algum recurso intelectual que não se enraíza como práxis cotidiana. Essa sensação de descolamento do mundo real, a dificuldade de sua aplicabilidade, se mostra aqui, uma vez que o comum (Hardt; Negri, 2005) ao qual estamos nos referindo é facilmente associado ao mundo das ideias e não tanto da prática cotidiana. O sujeito comum possui como princípio ético e político o comprometimento com a emancipação social, a autonomia, a democracia direta, a horizontalidade, a rejeição à tutela do Estado, a organização em redes e a ocupação do espaço público, da própria cidade, como recurso comum (bens e recursos coletivos e compartilhados). Por si esse conjunto de características que compreendem o comum parece ser praticamente uma antítese do mundo real, mais próximo de algo utópico, distante e que não cabe no mundo possível e vivido.

Quando queremos encontrar como o comum se manifesta em experimentações da vida prática, nos deparamos com os denominados comuns (do inglês *commons*), que consistem nas colaborações e práticas de autogestão, nas relações e práticas de produção coletiva, de compartilhamento social e reciprocidade.

A palavra comum em português corresponde à palavra *common* em inglês, língua na qual o referido vocábulo carrega uma maior e mais rica densidade histórica e etimológica, assim como grande diversidade de acepções. Uma variação importante é *commons*, substantivo que pode ser utilizado tanto no singular (*a commons*), quanto no plural (*the commons*), para se referir a terras comunais ou

recursos compartilhados (*common lands* e *common-pool resources*). Enquanto as terras comunais em Portugal (homólogas aos *commons*, ou *common lands* ingleses) são denominadas de baldios, no Brasil tal termo diz respeito apenas a espaços sem dono ou abandonados. A exiguidade do vocabulário do comum (e de suas palavras derivadas) em português é tanto sintomática da distância de tal prática do nosso universo cultural quanto um reclame para que se introduza, adapte e se difunda política e teoricamente o comum por aqui. [...] o comum surge toda vez que uma comunidade decide gerir um recurso de modo coletivo, com vistas ao bem-estar de todo. (Tonucci Filho, 2017, p.36-7)

Na cidade, ele pode ser observado quando se manifesta na dimensão das experiências urbanas coletivas – por exemplo, quando se faz um mutirão de moradores para se plantar, pintar objetos, fazer a manutenção de equipamentos em uma praça de uso daquela população – e, assim, na potência de a cidade provocar encontros e entrelaçar relações de cooperação e comunalidade. Tais relações são construídas em continuidade, mas também existem acontecimentos ímpares que ressignificam e tornam memoráveis determinados instantes da vida nos territórios. No nosso caso, da presença do teatro de grupo na construção coletiva, como “colabora” Edu Brisa, da Companhia Teatro da Investigação (CTI), sediada no bairro da Vila Ré, na Zona Leste:

[...] eu acredito que exista algo. Percebemos um acolhimento muito grande nesse lugar. Existe uma galera que fica. Nossa sede está de frente para um boteco. Penso que isso é uma coisa muito emblemática. Estamos de frente para o boteco e de lado para a igreja. Todo mundo que circula, quem vai para o boteco sabe de nós, quem vai para a igreja sabe de nós também. Um pouco nesse movimento, a comunidade acaba se encontrando naquele miolinho. A Estelar de Teatro, que é uma companhia que está perto de vocês [da sede d’A Próxima Companhia, na região central], também do Bixiga. Eles foram fazer o espetáculo *Matriarcado de Pindorama* e organizou-se

tudo. Eles iriam iniciar a apresentação e falaram “a gente começa lá fora”. Eles começavam na calçada do teatro, a galera do bar todo assistindo. Eles lá tocando instrumento, “pá, pá, pá, pá, pá”, e, de repente, começou uma cena na frente do bar, a menina [atriz] saindo do carro. Quando ela sai do carro e para na rua, os caras [do bar] correm com os cones [que não faziam parte da cena], que estavam no bar e fecharam a rua, porque estavam vindo os carros e os caras do bar colocaram os carros para voltar. Diziam, “Não, volta, volta”, para não atrapalhar a fala [da cena] e tal. Esse dia foi um dia [em] que eu fiquei muito surpreso. Ficamos pensando um pouco, “vai começar a passar os carros e vai achar que o teatro que tá atrapalhando os carros”. O cara do bar entendeu que eram os carros que estavam atrapalhando o teatro e fechou a rua com cone. Ficou em pé, o seu Dito e outro cara lá falando “aqui não passa, não”. A cena era curta, mas era ali na rua, eles começavam fora e não sabíamos onde que estava o elenco porque eles estavam dentro dos carros e saiam. Saiu cada um de um carro, outro de outro, o Anderson [Negreiros] saiu do outro lugar. Esse foi um dia em que eu achei importante essa compreensão da galera: “não aqui nesse momento”. Quando terminou a cena, eles entraram para o teatro, todos eles. Eles acharam que tinham que assistir àquela peça também, então foi um dia importante desse lugar.

Figura 34 – Cena teatral na sede do CTI



Foto: acervo do grupo

Chama a atenção, na narrativa desse episódio compartilhado por Edu Brisa, o quanto os princípios do “fazer comum” se apresentam no acontecimento: quando as pessoas daquele lugar se mobilizam para que o teatro pudesse acontecer naquela via pública. Parecem também dialogar com muitos pontos que foram abordados anteriormente nesta reflexão sobre os próprios contornos do teatro de grupo. O comum está nas práticas coletivizadas, realizadas pela associação de diferentes indivíduos, presentificando-se pelo fazer coletivo em outra escala, inclusive associado à multidão, por exemplo.

Ele também está no uso do espaço público, nos espaços culturais autogeridos, ou se mostra em atos criativos de resistência e transgressão que são pontos presentes na narrativa de Edu Brisa. Como vimos a partir do pensamento de João Tonucci Filho (2017), o comum se refere aos bens, espaços e recursos (materiais e/ou imateriais) que são produzidos, compartilhados, utilizados e geridos de forma coletiva por uma dada comunidade e por meio de práticas e relações de compartilhamento e reciprocidade. É construído a partir das práticas gestadas pela própria comunidade, fora do âmbito do Estado e do mercado, que são apropriadas coletivamente pela sociedade e configuradas como perspectivas de transição para uma cidade e uma sociedade mais justas, em contraponto ao modelo capitalista hegemônico. “Essa definição vai ganhar densidade ao longo da exposição de outras abordagens teóricas, mas principalmente ganha corpo nas lutas e resistências pelo comum” (ibidem, p.36). De acordo com as articulações de diversos autores, Tonucci Filho (ibidem, p.37) nos apresenta:

Desse modo, o comum não é uma coisa ou um recurso, diz Bollier (2014, p.175-76), mas um recurso compartilhado associado a uma dada comunidade e aos protocolos, normas e valores criados para a sua gestão coletiva, com especial atenção a questões de acesso igualitário, uso e sustentabilidade. Semelhantemente, para David Harvey (2012), o comum não se presta a ser construído como um tipo particular de coisa, de ativo ou mesmo de processo social, mas como uma maleável relação socioespacial entre um grupo particular

e aqueles aspectos do seu ambiente social e/ou físico cruciais para a sua reprodução. Essas três dimensões do comum – o recurso, a comunidade e o fazer comum – são integradas, e formam um todo interdependente.

Articulando o comum com o conceito de sistema de objetos e sistema de ações de Milton Santos (2017), parece razoável voltarmos nosso olhar para os valores sociais que se dão na cidade e que fazem dela um organismo vivo e em constante transformação. Cada cidadão e cidadã testemunha a cidade material, literalmente concreta, quantificada e qualificada pelo capital. A cidade material, a forma, as edificações, o espaço construído, os objetos técnicos que visam ao aumento da produtividade humana definem o sistema de objetos; enquanto o mercado, o trânsito das pessoas, suas práticas e comportamentos são os conteúdos que configuram o sistema de ações.

No processo de urbanização completa da sociedade (Lefebvre, 1999), a cidade se define por sua dimensão social (sistema de ações) – pelo cotidiano em seu vivido, principalmente pelas práticas culturais, organizações coletivas, instituições sociais e redes afetivas – e por seu ambiente construído de “pedra e cal” (sistema de objetos). A relação híbrida dos dois sistemas é de suma importância, mas se apresenta, sobretudo, como consequência dos movimentos do poder – mais do que a dimensão social se apresenta como protagonista das transformações. Ao observarmos a cidade, existe um evidente pronunciamento da materialidade do espaço, porém as ações e regulações determinam e impõem como ela se configura e deflagram outras ações em resposta, sendo estas percebidas em escalas que vão do macro ao micro, em suas diversas gradações.

Lefebvre (2001, p.22) diz que “a vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade. Dessa forma, o “encolhimento” dos espaços de encontro e convívio na cidade são fatores apontados como principais para a perda das características da urbanidade como espaço coletivo de relações.

Figura 35 – Cortejo com diversos artistas, coletivos e moradores na Mostra Bagaceira



Foto: acervo do grupo

Diversos pesquisadores e pesquisadoras sobre o tema do comum o apontam este como prática constitutiva da humanidade. Para a pesquisadora Julia Caminha (2018, p.9), sua presença é constante em diferentes sociedades e espaços-temporalidades variados:

É importante salientar que o comum não é algo novo, ele era a forma predominante antes do estabelecimento do capitalismo como modo de produção dominante. Aliás, seu próprio fim – ou a tentativa de seu fim – significou as bases para o advento capitalista, através do cercamento (*enclosure*) das terras comunais inglesas. Os comuns tampouco sumiram completamente, ao longo dos séculos foram, porém, “invisibilizados” pelas ideologias proprietárias, privadas e públicas, e por novas práticas de cercamento urbanos que se utilizam da privatização de áreas públicas e comuns para uma reestruturação neoliberal.

Ao reconhecermos as dificuldades da atualidade, contradições e negociações da vida urbana que envolvem, para além das dinâmicas do capital, as práticas do fazer comum, reconfiguramos a noção de público e apontamos possibilidades de uma reconexão do encontro manifesto no espaço público. Em decorrência, podemos alimentar o pensamento sobre as camadas que se relacionam e as potências no agir do teatro de grupo em seus territórios de criação.

Quando se trabalha com o conceito do comum, existe um risco de se cair no discurso do “bem comum”, apropriado pelo neoliberalismo. Esse discurso utiliza o “entre” – localizando o comum entre mercado e Estado, no espaço entre o público e o privado – na busca por uma leitura das práticas do comum visando à validação das apropriações – por exemplo, cercando uma nascente ou outro bem natural – sustentada pelo discurso da proteção do “bem comum”, evitando sua degradação ou consumo livre e consequente esgotamento.

Também não se pode entender a ideia do comum, aqui em foco, considerando-a como uma terceira opção aos domínios do Estado e do mercado, mas como forma antagônica à gestão do capital e seus meios de produção (aqui incluídos os públicos e privados) (Negri, 2008). Nesse sentido, de acordo com Pierre Dardot e Christian Laval (2017, p.18), a primeira teorização do comum foi produzida por Michael Hardt e Antonio Negri, de tal forma que o termo “se tornou a designação de um regime de práticas, lutas, instituições e pesquisas que abrem as portas para um futuro não capitalista”.

Outro risco identificado é quando o comum é associado aos domínios e à exclusividade de um grupo específico, por poder se caracterizar, com o passar do tempo e cada vez mais, como uma comunidade fechada, uma espécie de seita, como chegou a apontar Harvey (2014b). Esse modo de organização será oposto à fluidez, à flutuação e à porosidade que são também características do exercício comunal. Por ser espaço que se pressupõe com certa unidade social, identidade coletiva em sua funcionalidade, a busca está em reforçar a comunidade sem, no entanto, atuar na exclusão do outro, no controle de quem pode ou não estar/pertencer/utilizar, e com isso incorrer em segregações.

Quando ocorre essa apropriação e consequente fechamento, desencadeia-se a chamada “tragédia do comum”⁵ (Hardin, 1968 apud Tonucci Filho, 2017, p.41-3), quando o comum passa a não configurar mais como algo relacionado a todos e todas, defendido por meio do controle com a justificativa de sua preservação. Em tese, as práticas tangíveis e intangíveis do comum não poderiam ser apropriadas, no sentido de qualquer aquisição, troca ou venda, mas sofrem tensões nas gradações entre o acesso livre e limitado. Há uma forte contradição quando se pensa o fortalecimento da comunidade com seus bens e recursos partilhados e a exclusão, a falta de liberdade de acesso daqueles e daquelas que não pertencem a ela.

Tais pontos são identificados, frequentemente, quando se busca entender as características das sedes dos coletivos do teatro de grupo, uma vez que não se encaixam como espaços privados, mas também não são considerados públicos. Mesmo quando acessam verbas do orçamento público ou valores advindos do capital privado, têm caráter híbrido, evitando o rótulo de domínio do Estado ou mercado, na chave de entendimento do “nem isso e nem aquilo”, propondo outras possibilidades para além do que o sistema capitalista define.

Os grupos operam, ainda que de forma reduzida, com aspectos do capital, presentes na “comercialização” de algumas de suas atividades (mais aceitas pelo mercado), nas ações artísticas e até mesmo no uso de seus espaços por outros projetos subvencionados, por

5 De acordo com os professores João Tonucci Filho e Mariana de Moura Cruz (2019, p.4), “A ideia da ‘tragédia do comum’ foi desenvolvida pelo ecologista norte-americano Garret Hardin, no artigo “The Tragedy of the Commons” ([1968] 2009). Hardin defendia que os bens comuns eram a causa da degradação ambiental, com base no argumento de que recursos sem donos são desprotegidos e, portanto, sujeitos à superexploração. Essa tese, de inspiração neo-malthusiana, há muito já desbancada por estudos históricos, antropológicos e econômicos que demonstram que comunidades podem gerir sustentavelmente seus recursos comuns, sustenta ainda hoje políticas neoliberais de cerco e privatização de recursos naturais e comunitários. Para uma ampla discussão, ver: MENDES, Alexandre Fabiano. *Para além da tragédia do comum: conflito e produção de subjetividade no capitalismo contemporâneo*. Tese (doutorado). Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012”.

exemplo. São diversos arranjos possíveis, que estão em constante movimento. Os coletivos não se fixam na forma, mas na intencionalidade de manter o grupo e suas atividades, como Joka Andrade, do Bando Trapos, comenta:

E como é que nos mantemos? É com o pensamento de “vamos correr dali”, “vai daqui”, “vamos organizar”. Quando estávamos à frente do Cita [Cantinho de Integração de Todas as Artes] tentamos. Fizemos umas três tentativas, de gerir o Cita e o Bando Trapos também [de forma conjunta]. Vamos tentando de um jeito, vamos tentando de outro jeito, porque vamos percebendo o que não está dando certo e como podemos tentar mudar ou fazer “dar certo”, o caminho que aquilo pode ter. Vamos tentando nos descobrir. Não que tenhamos uma fórmula, porque nada é perfeito. Mas vamos vendo, “opa, isso não deu certo” [...] Pior é quando você já tentou uma coisa dez vezes, já fez de dez formas diferentes, nesse momento dá uma tristeza. Mas sempre tem uma décima primeira forma de você tentar.

Na esteira dessas experimentações, os núcleos artísticos do teatro de grupo trabalham incessantemente para sua continuidade, mas se o todo permanece em movimento, com muitos grupos novos nascendo, tantos outros não conseguem continuar e suspendem suas atividades por diversos fatores.

Em um retorno ao exercício de se encontrar os comuns manifestos na prática dos coletivos, encontramos apoio em experiências históricas lembrando o Teatro Popular União e Olho Vivo – T.U.O.V., que desde seu início, no final da década de 1960, e até a atualidade, pratica o que chamam de tática “Robin Hood”. Revertem a renda da venda de espetáculos ou mesmo o valor dos ingressos do público de classe média para apresentações gratuitas em bairros da periferia. As experiências que ocorrem ao longo do tempo permitem certo chão histórico para outras tentativas praticadas por outros coletivos, como é o caso desse outro trecho da fala de Edu Brisa, do CTI:

Mas em contrapartida, no final do ano passado [2020] fizemos uma mostra virtual da Zona Leste chamada Marca da ZL, que é proposta por artistas da Zona Leste. Acho que vinte e poucos artistas... Foram três dias de material online. A sede [do CTI] foi uma espécie de espaço onde fizemos a exibição e de onde alguns artistas fizeram também a gravação do que seria apresentado, porque eles queriam fazer no espaço mais adequado, alguns outros fizeram de casa, mas nós fizemos essa ponte com os coletivos. Foi interessante, foi uma galera da velha guarda que o Harry [Castro, integrante do grupo] conhece, que é uma galera que estava mais, digamos assim, mais no ostracismo. A arte tem esse negócio que às vezes tem uma galera muito boa que não consegue trabalhar. E foi com uma verba que o grupo [Companhia] Clavan propôs para nós. Eles conseguiram uma emenda parlamentar muito baixa, baixíssima. Seria vinte mil reais, mas [com isso] eles conseguiram levar vinte artistas e fazer quase que uma espécie de auxílio emergencial [no período da pandemia de covid-19]. Mesmo naquele molde da Secretaria [Municipal de Cultura de São Paulo], que não podia ser mais de setecentos reais por CPF [pessoa física]. Eles tentaram fazer uma articulação assim e ocupar pelo menos online um tempinho e fazer essa ciranda. E nessa ciranda que conseguimos. Eles trouxeram parceiros com os quais eles tinham vínculos, me parece que isso é importante, entender que existe uma rede funcionando e o que falta mesmo é a estrutura, é dinheiro.

E por falar em territórios periféricos, populares, são esses os espaços onde o comum é criado, manifesto e vivido há muito tempo, como afirma David Harvey (2014b). As potências de comunalidade, compartilhamento e cooperação fazem parte de sua constituição e prática cotidiana na vida urbana do sul global, em territórios populares, na busca por lidar com as adversidades ali presentes. Encontramos fatores que contribuem para as práticas do comum serem instituídas, como a informalidade, as próprias táticas de sobrevivência, a inventividade coletiva e a reprodução social. Existe uma dupla direção no sentido de as práticas alimentarem o comum e do comum

nutrir o aparecimento dessas práticas. Nesse sentido, e apresentando outros pontos trazidos por Edu Brisa:

E aqui essa questão de olhar para o entorno, para os coletivos, é um desejo que temos não concretizado ainda. Nós, em 2019, fizemos uma mostra bem experimental chamada Receba. Que era para poder trazer a galera da Vila Ré para dentro do espaço e para podermos ter apresentações. Não tínhamos nenhuma verba, propomos um escambo. Falamos assim para os coletivos “ó, a gente quer promover a mostra, que vocês tragam os trabalhos de vocês em qualquer nível que esteja, seja uma apresentação de um processo de uma cena, uma leitura de um texto, lançamento de um livro, um sarau” e conseguimos levar bastante gente lá. Levamos o Sarau Taca Fogo, que é a galera da Ocupação Coragem. Levamos os grupos do entorno e até outros grupos, uma galera do [Programa] Vocacional que era da Penha. Mais a galera toda de Mogi das Cruzes [Núcleo Teatral Opereta], eles foram levar o seu trabalho infantil. A ideia de podermos criar esse vínculo mais forte, com mais coletivos, ela esfriou um pouco no ano passado [2020]. Porque seria a ideia de fazer um segundo movimento desse. Tentando agora de algum modo ter algum cachê [verba] para todo mundo ou uma forma mais organizada de ocupação do espaço, porque propomos e a galera gostaria. Tiveram grupos que ensaiaram lá para depois apresentar, ensaiaram em um dia e apresentaram no outro. Não conseguimos dar continuidade por conta do fechamento [interrupção das atividades presenciais em virtude da pandemia de covid-19].

Um dos desafios identificados na ideia do comum é superar uma dependência do Estado (Kip, 2015 *apud* Tonucci Filho, 2017, p.128), ainda que haja uma força contínua e crescente para a conquista de cada apoio público, e, dessa forma, viabilizar a possibilidade de agir fora ou (um pouco mais) deslocado do mundo da mercadoria. Frequentemente, os recursos externos necessários à sobrevivência dos comuns são produzidos e comercializados na esfera do não comum,

o que pode ser entendido na fala de Marcos Felipe quanto à organização financeira da Companhia Mungunzá de Teatro.

Nós começamos a desenvolver esse pensamento, nós tínhamos uma “grana” em caixa, acho que era uns 250 mil reais, fruto dos trabalhos. A [Companhia] Mungunzá trabalha com salários. Nós não recebemos por projeto, nem por obra. Pegamos esse recurso, pagamos as produções desse projeto e o saldo é revertido em meses de salário na frente [para os integrantes do coletivo]. Sempre trabalhamos com uma segurança de seis meses a um ano na frente. Quando não temos, quando não estamos com fomento [edital público]. O [programa municipal de] fomento [ao teatro] para nós é muito importante, pois nos proporciona uma sobrevida. Um projeto, por exemplo, de um ano, nós conseguimos uma sobrevida de dois anos e meio. Porque além do ano contemplado pelo fomento, produzimos e os recursos vão virando meses na frente de salário. Então, essa segurança para nós é muito importante.

É notório que atuando contemporaneamente na cidade não é possível se estar completamente fora do sistema capitalista. Não é possível para os grupos de teatro que realmente comungam do modo de produção do teatro de grupo – sendo anticapitalistas por natureza – fugirem plenamente das regras do capital, que não se restringem apenas ao mercado, mas também à própria administração pública.

Michel de Certeau (1998 apud Caminha, 2018) aponta para as microrresistências, microliberdades ou para a simples capacidade de se (re)inventar por meio da alteração de códigos, objetos e (re) apropriação do espaço, ações que ocorrem justamente pela ação das pessoas no espaço, pelas artes de fazer, as astúcias, as táticas de resistência de se viver na sociedade do consumo.

O homem ordinário, para Certeau (ibidem), inventa o cotidiano de diferentes formas, buscando escapar à conformação da sociedade do consumo. Na articulação de diferentes autores, Caminha (2018, p.7) apresenta pontos que se tangenciam quando este “homem

Figura 36 – Evento realizado na rua Adobe com apoio do Coletivo Estopô Balaio



Foto: acervo do grupo

ordinário se aproxima da ideia de homem lento, de Milton Santos (2002), o homem comum, do lugar, que resiste às forças externas e da globalização”. Para a pesquisadora, Lefebvre (apud Caminha, 2018, p.7), por sua vez, traz a ideia de “resíduos, locais irredutíveis aos sistemas hegemônicos”.

Seja como for, o que todos esses autores apontam é que, por mais que haja um modelo hegemônico, ele não é único, sempre haverá resistência – “mesmo que pequenas e imperceptíveis; sempre existirão grupos sociais excluídos, fora do modo de produção capitalista, que buscam novas ou outras saídas” (Caminha, 2018, p.7). Os resíduos aos quais Lefebvre (1967 apud Caminha, 2018) se refere agem por dentro e destroem os sistemas que tentam absorvê-los; portanto, é revolucionário reunir os resíduos.

Para Julia Caminha (2018), é dessa forma que o próprio modelo dominante cria os substratos necessários para a sua superação, sendo os homens comuns, lentos ou ordinários, além de sobreviventes, seres que buscam viver por meio da resistência. A apropriação do

espaço é um importante fator de desencadeamento da resistência efetiva. Com isso, o teatro de grupo não pode ser renegado, assim como outras organizações pequenas – o fugaz –, pois ele pode ser a porta para fortalecer e criar experiências (e resistências) maiores.

Na contraface destes mecanismos de poder, surgem movimentos sociais expressivos da resistência à opressão oriunda da reprodução sistêmica, articulada à fase contemporânea do capitalismo. Como consequência, a ação social resistente aos mecanismos de controle da vida coletiva tende a ocorrer, ou a ser estimulada, em espaços sociais até recentemente desconsiderados pelos aparelhos políticos da modernidade (administração pública, partidos e sindicatos). A ação desloca-se para o dia a dia, emergindo em inesperados espaços públicos e privados no âmago do tecido social. [...] Esta profunda mutação, observada nas últimas décadas, também constitui um dos veios explicativos da valorização contemporânea do espaço. De fato, implica que práticas sociais [...] passassem a ser depositárias de energias utópicas e, simultaneamente, de novas formas de exercício do poder. (Ribeiro, 2013, p.138 apud Caminha, 2018, p.8)

A partir do entendimento do agir dos coletivos teatrais alinhados com o sujeito histórico teatro de grupo e da relação de pertencimento do espaço público e da cidade, é que a luta pelo direito à cidade se inicia, na perspectiva pela luta em reorientar o espaço urbano, sendo as insurgências portadoras de outras (ou até mesmo novas) urbanidades e usos, como os comuns (Caminha, 2018, p.9).

Harvey (2014b; 2013) propõe que é necessária, para a transformação dos espaços e bens públicos em comuns, a ação política por parte dos cidadãos. “Desta forma, os comuns não são apenas recursos ou equipamentos, são também relações, sendo necessário o empenho coletivo para que ele aconteça, representando, ainda, a ação de resistir, através da luta pela apropriação coletiva.” (Caminha, 2018, p.10)

A produção de subjetividades, a alteridade, o afeto, a interação social formam uma espécie de lógica que deveria estar em pauta, na perspectiva de florescerem ações e espaços insurgentes de esperança

em sua construção também concreta e prática, exercitada pelos coletivos do teatro de grupo na cidade de São Paulo. Em se tratando de um projeto de pesquisa artística, o que se tem como objetivo sofre alterações no decorrer de sua caminhada por não ser o mesmo que, comparando de forma rasa, um projeto de licitação pública para a construção de uma ponte para se atravessar um rio. A pesquisa tanto artística quanto acadêmica pressupõe encontrar novos caminhos que muitas vezes são tortuosos. A matéria dessa investigação se refere à subjetividade, ao imaginário, às experiências que vão nutrindo o processo e caminhando ao longo dos trilhos do que fora projetado, mas também abrindo outros ramais ferroviários para se encontrarem novas possibilidades no deslocamento.

Trata-se de partir da possibilidade de imaginar e partilhar futuros que articulem a diferença, “o outro”, a “outridade” e o coletivo em diversas escalas. Miguel Rocha, da Companhia Teatro de Heliópolis, nesse sentido, reflete sobre os desejos coletivos, os engajamentos e as interações particulares e de grupo:

Eu fui entendendo com o tempo também que, às vezes, nós desejamos do outro aquilo que ele não pode nos dar ou não quer nos dar. É necessário entender o que é ser coletivo, de saber o tempo das pessoas, do que elas querem, com o que elas querem contribuir e podem contribuir enquanto coletivo. Porque por mais que haja todas as organizações – a gente se organiza de mil maneiras – isso não garante nada, pois depende do outro. O outro querer isso não significa que é melhor ou é pior, só é o que aquela pessoa quer contribuir neste coletivo. Tem pessoas que só querem entrar [para o grupo] e nós vamos descobrir, discutir sobre isso. É ver se você quer estar em cena, mas se perguntar qual é o seu lugar também dentro do coletivo. A sua responsabilidade. Dividir as responsabilidades também. Eu sempre falo a ideia do ônus e o bônus. Às vezes as pessoas só querem o bônus, mas tem o ônus [...].

Cada integrante do grupo compõe o todo e contribui com sua existência no processo contínuo de negociações de si, do outro, do

todo, e se expressa em aparentes fragmentos que compõem a imagem que dá forma ao mosaico resultante dessas interações: o próprio grupo. Assim como a cidade é produzida coletivamente, e em seu processo de construção produzimos a nós mesmos, também na interioridade/exterioridade dos grupos isso ocorre com força e sutileza em um partilhar efêmero e ao mesmo tempo contínuo.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (Rancière, 2009, p.15).

E como a imaginação também faz parte fundamentalmente da existência humana, os limites entre a realidade e o ilusório são borrados no “agir sutil” na sociedade que os grupos praticam no espaço urbano. Em seus pequenos territórios de criação e no entorno deles, encontram-se práticas do comum calcadas no hoje e que exercem uma visão do espaço-futuro, criando utopias possíveis aos olhos e em relação à sociedade. Como Michel Foucault (1999) sugere em seus estudos sobre as heterotopias, estas são intrinsecamente associadas à existência dos indivíduos que fundam o entorno social e esboçam possibilidades coletivas de incidência na realidade, pelos espaços através dos quais o poder se mostra, pela presença ou ausência desse poder.

Mas antes das heterotopias, vamos nos aproximar das utopias. Algo que povoa nosso imaginário e que por vezes alimenta a vida, em uma espécie de ideal motivador para nosso engajamento às causas e mobilizações para algum dia chegar nesse objetivo também comum. Sempre que eu pensava na utopia, tinha como referência Eduardo Galeano alimentando o mover-se pelas crenças no porvir.

Aproprio-me das palavras de Fernando Birri (apud Galeano, 1994), segundo quem “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos, e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei”.

Contudo, há outros sentidos nessa utopia, como aponta Harvey (2014b). Ela tende a produzir imagens hegemônicas de espaços idealizados, maravilhosos, lisos (Han, 2019, p.126) e ordenados que totalizam e homogeneizam qualquer lugar onde opera. Por estar cooptada pela lógica do capital, suas materializações mais próximas são bairros planejados, as “revitalizações urbanas”, as ruas vazias e a presença purista caucasiana como modelo. Além disso, as utopias também podem ser criadas em sua vertente de narrativas ficcionais, sem estarem baseadas no espaço. Por esse viés, trabalham na ideia de organização social, na criação de sociedades perfeitas e que partem da determinação precisa em que as pessoas terão de ser fixadas em lugares/funções para garantir a eficiência social, não havendo, então, respiro e aceitação do diferente, em uma afirmação também totalizante e universalizante.

Nesta reflexão, aproximamos a ideia do comum às heterotopias,⁶ pois parece haver semelhança na força de contestação ao que está posto, na motivação por encontrar alternativas e não compactuar com a pasteurização da experiência urbana. Aqui, buscamos trazer os contrastes, as diferenças, a carga de heterogeneidade que fazem das cidades e, principalmente, dos territórios populares espaços de conformação orgânica e viva.

As heterotopias com as quais estamos em diálogo criam um olhar que se contrapõe aos espaços monolíticos e conjunturas

6 A partir de Michel Foucault (2001, p.574), as heterotopias são definidas como utopias localizadas, contra-espacos, estando em oposição às utopias, “sem lugar real [...] essencial e fundamentalmente irreais”. Em seu ensaio *As heterotopias*, afirma que estas seriam “espacos diferentes, outros lugares, contestações míticas e reais do espaco em que vivemos”, como as clínicas psiquiátricas, casas de repouso ou prisões, podendo ser lugares de contestação ideal e purificação, ou lugares de desvio, nos quais há uma alocação do que a sociedade dispõe em suas margens (Foucault, 2013, p.20).

imobilizadoras; aguçam a curiosidade para a potência de outras ordens e desordens, estabelecendo fissuras na estrutura e demonstrando caminhos multifacetados em espaços outros, mais dignos e, sobretudo, solidários. O que nos chama a atenção nelas é que a “forma padrão” e um “tipo universal” não fazem parte do que é esperado delas. Elas se opõem diametralmente à unicidade, às características totalizantes e que homogeneízam o espaço, no que Foucault chama de “espaço sacralizado”. Seu exercício está presente nas mais diversas culturas, identificadas, mas não padronizadas, agindo estritamente na antemão do classificável com o que já foi visto e repetido. Seu discurso é fábula que cria realidades inseridas na microfísica e que podem carregar múltiplas intencionalidades, aplicações e estão tomadas de contradições por seu enorme espectro.

E no jogo das justaposições que existem nos territórios de criação do teatro de grupo; nos seus espaços-sedes, se fazem presentes as inquietações dos coletivos sobre sua criação artística, a cena, mas também do que está imbricado, como Lui Seixas, do grupo Folias d’Arte, reflete:

Como um espaço que recebe um público, pensa a recepção desse público. Como pensa a abrangência do público que vai frequentar. Ou seja, para além da individualidade a força está em tornar aquele sonho possível, sendo um sonho coletivo, sendo coletivizado, pensando na comunidade e as comunidades em si. Que são não só aquelas do entorno, mas a comunidade que nós temos como referência artística, comunidade como público que frequenta, como é também essa relação coletiva. Acho que é isso que eu queria dizer.

De acordo com Foucault (2013, p.52), “o espaço é o lugar privilegiado de compreensão de como o poder opera”, e mesmo que se possa traçar grandes proximidades do comum com as heterotopias (a ação insurgente e contestatória, por exemplo), também temos que ter em mente que estes espaços simbólicos e formais singulares – onde identificamos aquilo e aqueles que parecem não possuir lugar

algum na sociedade – podem servir para justamente exercer a contenção do que não é aceito em equipamentos como hospitais, prisões ou mesmo lugares como museus, bibliotecas e outras instituições.

A ação do teatro de grupo, incluindo-se seus territórios de criação, parece servir de materialização do que Foucault buscava como alternativa ao discurso dominante e ao imposto pelas estruturas do poder público e pela sociedade civil instituída. Se existe, como vimos, um espaço público que não cumpre sua função social, que está abandonado, e há a ocupação artística dele, como no caso apresentado da Ocupação Canhoba, em Perus, então temos, a partir da ação dos coletivos teatrais, uma oposição prática e uma intencionalidade própria e coletiva para sua ação, assim dessacralizando a propriedade daquele espaço e tomando para si a potência comum de inventar novas possibilidades.

Houve, certamente, uma certa dessacralização teórica do espaço (aquele que a obra de Galileu provocou), mas talvez não tenhamos ainda chegado a uma dessacralização prática do espaço. E talvez nossa vida ainda seja comandada por um certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar; oposições que admitimos como inteiramente dadas, por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público, entre o espaço da família e o espaço social, entre o espaço cultural e o espaço útil, entre o espaço de lazer e o espaço de trabalho; todos são ainda movidos por uma secreta sacralização (Foucault, 2003, p.413).

Os exercícios dos coletivos do teatro de grupo são práticas quase que efêmeras, como o próprio teatro, que irrompem o espaço urbano e povoam o imaginário a partir de impulsos dos coletivos em diálogo com seu entorno, trabalhando na perspectiva de novos olhares para antigas paisagens.

Como falamos, a práxis do teatro de grupo reside em sua experimentação constante e na caminhada histórica que encontra procedimentos, pistas e erros para se aproximar de suas propostas. Existe ainda muito trabalho e não se pode idealizar suas atuações. Há que

se observar erupções mobilizadoras de diferentes intensidades e qualidades que operam na cidade, mas que se inserem em um espaço premido pela lógica dominante. O teatro de grupo se configura a partir de um agir impulsionado por uma sensibilidade e uma conexão coletivas e não por um discurso vazio, distante da prática. Ação no mundo; ele opera na presença e ação prática quando se está junto, como nos ajuda a pensar Dêssa Souza, do Bando Trapos:

Por que é que nós seguimos? Eu acredito nisso que o Joka [Andrade] falou de “mano, é muito ‘da hora’ quando a gente tá junto”. Eu penso que é o grande “uau”. E especialmente o fato de termos uma sede tão grande e termos construído uma história tão grande. Como você falou, parece que saía um pouco da nossa alçada, mas nós falamos, “vamos fazer porque é a nossa resposta agora e a gente precisa”. Também nos deu esse gostinho de “caraca, mas quando estamos juntos na sala criando é muito legal” e me parece que faltou, ainda falta, eu tenho a impressão que ainda falta. Ainda tem, mas parece que tem mais para fazermos. Existem coisas para nós dizermos, existem as histórias [do bairro a partir das narrativas de habitantes do bairro do Campo Limpo] que estamos ouvindo há três anos e que nós ainda queremos contar. Penso que o porquê é esse: que é muito legal estar junto, é muito “da hora” estarmos juntos.

A insurgência materializada na existência dos diversos coletivos do teatro de grupo na cidade de São Paulo, com o passar do tempo e na atualidade, faz-nos enxergar uma linha que liga o passado ao futuro e que se apoia na possibilidade e potência de resistência, enfrentando as mais diversas dificuldades. Os coletivos buscam formas contra-hegemônicas de criar artisticamente, de manterem suas pesquisas e ações que despertam outros sujeitos à luta, aqueles e aquelas que têm contato com sua aposta de vida, para agirem no mundo, olhando com criticidade seus contextos e somando em experiências emergentes fora, ou melhor e por enquanto, nas brechas das lógicas do sistema.

A reflexão deste trabalho parte da busca por articular outros conceitos como os comuns, as heterotopias, o direito à cidade, teorias e leituras daquilo que se manifesta e se presentifica no mundo – do que se lança como exercícios para um novo mundo a nascer, possuindo por base igualdade, justiça, garantia e ampliação dos direitos sociais.

Figura 37 – Atriz em cena com crianças do bairro, no espetáculo *A cidade dos rios invisíveis*



Foto: acervo do grupo

**ENCONTROS DO TEATRO DE
GRUPO E AÇÃO CULTURAL
NOS TERRITÓRIOS**

4

QUANDO SE ESTABELECEM DIÁLOGOS PARA UMA AÇÃO AMPLIADA E ALTERNATIVA: TEATRO DE GRUPO COMO EXPERIÊNCIA E TRANSVERSALIDADE

Na antiga sede d'A Próxima Companhia, localizada no bairro da Água Branca, na Zona Oeste da cidade de São Paulo, próximo da Pompeia e da Lapa, realizávamos diversas experimentações quanto a eventos culturais. Eram diversas possibilidades de formatos, linguagens, durações... O Galpão101, como chamávamos aquele espaço da rua Faustolo, 101 era bem alternativo e essencialmente provisório. Na época em que o alugamos, em 2015, estava na lista de imóveis que seriam desapropriados para as obras do metrô da linha 6 Laranja, que em algum momento deve ligar o bairro da Brasilândia com a estação São Joaquim, na região central da cidade. Com isso, tínhamos ali uma existência com um incerto tempo de permanência, até que houvesse um oficial de justiça desapropriando o grupo de seu espaço de trabalho. Era o início do grupo como núcleo independente, após termos ficado bons anos ao lado de Cida Almeida, no Clã – Estúdio das Artes Cômicas, artista e grupo matriz que nos formou ética e artisticamente como coletivo.

Mas a lembrança desse espaço neste momento se refere às relações que pudemos criar com a vizinhança, com Dona Neide, Dona Inocência, Celso, Manuela, Fábio, Gilberto, Sol (do Bar da Sol), Alberto, Dirce e tantas outras pessoas que moravam (e foram desapropriadas ou se mudaram) e as que ainda moram por ali. Ficamos

naquele espaço cerca de dois anos e meio, não tínhamos nem cadeiras suficientes para receber o público, não tínhamos quase nenhum recurso de iluminação. O espaço era separado por cortinas coloridas que havíamos ganhado; havia uma porta lateral na entrada de uma vila de casas e um portão vermelho de ferro grande na frente, que quando aberto deixava a rua entrar no espaço e o espaço visitar a rua. Nas paredes de fora, existia uma hera linda que nos contava todas as passagens das estações do ano. Aquele espaço fez nosso coletivo adensar e exercitar possibilidades de agir, não com nossos espetáculos – uma vez que quase a totalidade deles não cabiam ali, por seu tamanho e estrutura. Cada vez que fazíamos uma atividade, precisávamos correr para pedir cadeiras emprestadas para o pessoal do bar ou da União Fraterna (uma tradicional casa de bailes que está até hoje na esquina com a rua Guaicurus). No Galpão101, fizemos logo de início sambadas de cavalo-marinho com o grupo Boi da Garoa, que conhecemos por ali. Convidamos com as quais tínhamos desejo de trabalhar para nos ministrarem treinamentos – e estes também eram abertos ao público.

Naquele espaço também fizemos festas juninas, festas bregas, aberturas de processos nossos e de outros grupos, rodas de conversa, aulas de capoeira, cafés com os vizinhos, mostras de solos em processo...¹ Ocorreram caminhadas de reconhecimento do patrimônio cultural do entorno nas Derivas e Memórias, além de diversos pequenos shows, apresentações de rua, exibição de filmes e múltiplas outras atividades. Essas ações geravam muita interlocução com as pessoas que moravam e trabalhavam no entorno. Foram

1 As mostras de solos em processo aconteciam bimestralmente, com mais de dez edições promovidas. A atividade consistia em realizar apresentações de trabalhos artísticos solos ou em duplas que estavam em diferentes momentos do processo de criação. Entre as apresentações, aconteciam trocas de ideias sobre os trabalhos apresentados para o público, composto pelos próprios artistas que estavam se apresentando, pessoas trazidas por eles e elas e também pessoas que vinham de outros lugares e da vizinhança. Um traço importante da ação era o diálogo sobre os caminhos que os trabalhos poderiam tomar a partir dali, e também qual a recepção, quais as leituras, qual o público dos materiais compartilhados nas mais diversas linguagens, etapas e propostas.

criados laços a partir das ações públicas, dos almoços no bar ou mesmo quando a Dona Neide colocava um banco na nossa entrada e pegávamos um solzinho de outono com ela para esquentar os ossos batendo papo. Esse banco virou tradição, nós o colocávamos na calçada sempre que tínhamos uma brecha, prática que também levamos conosco quando mudamos de sede. Hoje existe ali um vazio, uma ausência daquela vitalidade que forçosamente deu lugar a um grande canteiro de obras que se tornou aquele quarteirão. Na mudança, trouxemos as amigas na mala, as lembranças de muitos momentos de risadas e apuros. Ainda encontramos pela cidade algumas dessas pessoas, ao acaso ou quando vão nos assistir. Daquele pedaço, sempre aguardamos nosso próximo encontro.

Figura 38 – Sambada de cavalo-marinho do Boi da Garoa na rua Faustolo, na antiga sede d'A Próxima Companhia (Galpão101)



Foto: acervo do grupo

Os processos artísticos, sobretudo os que são comprometidos com uma visão crítica do mundo, demandam tempo, escolhas, diálogos. Nesse sentido, o teatro de grupo nos oferece uma gama de exemplos em que a ordenação dos elementos que permeiam suas

criações se modificam, se transformam e originam resultados inesperados ou mesmo desdobramentos múltiplos.

A criação pode ser vista como gestação de um mundo que se materializa quando é apresentado, colocado em relação com quem o vê, mas tendo a presença de e o diálogo entre todos os elementos e etapas do processo como condições para se concretizar – ainda que não haja uma receita para isso, ainda que não exista uma fórmula e que todos os coletivos do teatro de grupo experimentem e reexperimentem, a cada novo processo, recriar suas práticas criativas, seus treinamentos e suas dinâmicas internas. Cada peça, ainda que se faça com o mesmo caminho, mesmas escolhas e propostas, será nova, diferente e única.

A ação artística não é a reprodução, ainda que os meios exerçam forte pressão para o achatamento das experiências e processos. Uma ação artística oferece a oportunidade das pessoas, profissionais ou público em geral, envolvidas naquele instante terem contato com uma atividade artística, em suas mais diversas possibilidades, linguagens e formatos, proporcionando uma experiência pessoal autêntica. Com isso, a ação artística é a organização concreta dessas chances de agir, de experimentar a atividade artística, provavelmente, como uma existência invisível, repleta de sensações e que afeta quem tem contato com a ela, mas que, muitas vezes por sua sutileza, não se coloca em primeiro plano na constituição aparente do indivíduo, como nos apresenta o artista e pesquisador Jean-Gabriel Carasso (2012).

Se pudermos pensar em um produto do processo teatral, seria o próprio espetáculo. Seus ensaios, preparações, criação, produção visam proporcionar a montagem do trabalho cênico. A indústria cultural se constitui como uma cadeia produtiva e se organiza de forma que possa otimizar seus recursos (materiais e imateriais) para ter mais eficiência e, conseqüentemente, maior margem de lucro para os detentores dos meios de produção, à imagem e semelhança dos demais setores da economia no sistema capitalista. Quanto mais distantes estão aqueles e aquelas que trabalham na cadeia produtiva, dessa forma alienados e alienadas do processo, mais favorável será o cenário para a dominação, que contará com menor questionamento

e consequente interferência, sendo o trabalho caracterizado pelo ritmo acelerado e constante. Dessa forma, processo e produto serão previsíveis e controlados.

O conceito de “meios de produção”, de acordo com Maria Tendlau (2010, p.81) é a base do entendimento da teoria do capital de Karl Marx, que nasce a partir da análise do modo de produção industrial. O conjunto de coisas que se interpõe entre o trabalhador e os objetos ou matérias-primas são os chamados meios de produção, sendo estes todas as “ferramentas e condições concretas com as quais esse trabalhador deve lidar para agir sobre o objeto” (ibidem, p.81). A acepção clássica marxista também considera a “divisão técnica do trabalho”, que diz respeito ao entendimento das diferentes tarefas ou trabalhos a ser realizados no universo da produção industrial, por diferentes indivíduos ou grupos. Nesse sentido, a propriedade dos meios de produção é detida somente por aquele que pode colocá-los em ação e usufruir de seus produtos (ibidem).

Tendlau (ibidem, p.80), e como mencionado em capítulos anteriores, defende como traço característico do teatro de grupo a coletivização dos meios de produção, uma vez que ocorre o acompanhamento, por todas e todos os integrantes dos coletivos, das diversas etapas da criação, desde pesquisas prévias até as necessidades técnicas dos trabalhos em si, podendo as funções serem divididas entre as pessoas do próprio grupo, ressaltando que para isso se deve levar em consideração que o “trabalho de construção de uma obra poética nos grupos teatrais não pode ser considerado uma produção em larga escala” (ibidem, p.82).

Com toda certeza não podemos defender uma alienação de nenhuma trabalhadora e trabalhador em relação ao seu trabalho, com diz também Maria Tendlau (ibidem). Contudo, inseridas e inseridos nesse sistema capitalista, profissionais atuantes do setor cultural se veem – assim como todo indivíduo pertencente à classe trabalhadora – como em uma linha de produção fordista² de cunho

2 De maneira geral, o fordismo é um modo de produção que possui como premissas a máxima produtividade graças a uma ampla divisão de tarefas, funções

estritamente comercial; associam-se a uma lógica de fabricação, que Teixeira Coelho (2012; 1997) denomina de “fabricação cultural”, em que se estabelece “um processo com início determinado, um fim previsto e etapas estipuladas que devem levar ao fim preestabelecido.” (idem, 1985, p.12).

Nesse sentido, são montados nessa linha de produção, no caso do teatro, diversos espetáculos em curtos períodos com uma rotatividade de profissionais. Muitas vezes, obras são importadas em herméticos modelos dos Estados Unidos e licenciadas no país para sua completa reprodução, realizando-se apenas a tradução para o português e sendo a mão de obra executada por equipes nacionais. Não há espaço para inventividade e criação nesse modelo, por estarem condicionados à repetição da obra original. Serão esses produtos teatrais apresentados a diversos públicos sem diferenciação, seja em Nova York, São Paulo, Tóquio, Buenos Aires, Londres ou qualquer outra metrópole mundial que almeje consumir esse tipo de produto cultural.

Caminhar pelos conceitos, memórias e reflexões no decorrer desta análise nos permite estabelecer parâmetros inequívocos quanto ao modo de produção e à ação artística do sujeito histórico teatro de grupo, como o oposto do teatro-mercadoria produzido pela fabricação cultural. A trajetória do grupo é construída em seu percurso, nos traçados, nos rabiscos, nos erros e acertos e em sua dimensão, que compreende a convivência na continuidade e na aposta coletiva. De que forma podemos articular os universos que encontramos sobre o teatro de grupo na cidade de São Paulo, associados a um mergulho mais acentuado na relação desse sujeito histórico com a ação cultural e suas práticas pedagógicas?

repetitivas, padrões repetitivos dos trabalhadores e das máquinas, alienação do trabalho e otimização das tarefas para a aplicação de um sistema de produção em larga escala. Muito utilizado sobretudo no início do século XX, suas características derivam fundamentalmente do taylorismo; como aspecto próprio – e consequente aumento da produção – há a adoção de “linhas de montagem” com esteiras automatizadas que distribuem rapidamente para trabalhadores e trabalhadoras os materiais de acordo com as etapas de produção; ao término do processo, os produtos são originados.

Para essa tarefa, nosso ponto de apoio no espaço urbano paulistano são as sedes dos coletivos do teatro de grupo, espalhadas no corpo-cidade de São Paulo. A partir da observação e reflexão sobre os desdobramentos contidos na ativação e irradiação dos territórios de criação, analisaremos o que cada coletivo do teatro de grupo faz emergir, cria e recria em seu cotidiano no diálogo com o lugar. Conforme já observado, por meio de certa interferência nas dinâmicas da vida social desse entorno, instaura-se um jogo possível. Na perspectiva do jogo das relações sociais e do próprio teatro como jogo, ocorrem os encontros com as pessoas que habitam e frequentam aquele lugar. Os frutos desse jogo resultam da diversidade de experiências que os coletivos narram nos momentos de fricção, na relação do dentro/fora da sede do grupo e no seu entorno, como podemos exemplificar com a fala de Welton Silva, do coletivo Bando Trapos.

Quando um artista, um grupo, um coletivo pensa em um espaço artístico está mais voltado para esse lugar de encontro e trabalho artístico. E muitas vezes, para nós do Bando Trapos e do Cita, foi totalmente diferente. Chegamos a pensar no Espaço Cultural Cita, nesse lugar de fazer artístico, de entrar e estudar, pesquisar e entender todo o nosso processo como artista, mas o entorno nos provocou de uma outra forma. E o Cita hoje se transformou no que ele é. É um espaço que agrega outros coletivos, o Canto de Integração de Todas as Artes [C.I.T.A.]. [...] Começamos, dentro do processo, trabalhando o espaço para transformá-lo em um espaço cultural e não só a nossa sede para pensar, para pesquisar, para estudar, mas um espaço que pudesse abarcar toda a comunidade. Ou seja, através de oficinas, de apresentações de espetáculos e essa troca artística com outros coletivos.

As atividades nos territórios de criação expandem a ideia da sede de um coletivo como espaço criado para suprir apenas suas necessidades de organização interna. Caminhamos na leitura desses espaços como solos férteis à ação e criação e também às experiências públicas artístico-pedagógicas. Desse modo, diversos coletivos

teatrais empenham-se no desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/reflexão e de intervenção nas “rugas da cidade”,³ a partir das comunidades e territórios onde atuam e instituem seus espaços culturais.

Dessa forma, a leitura da ação dos coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo encontra amparo no conceito de ação cultural, cujos estudos e reflexões há décadas são desenvolvidos pelo pesquisador Teixeira Coelho (2012; 1997), bem como nos pensamentos do educador Paulo Freire, sobretudo em sua obra *Ação cultural para a liberdade e outros escritos* (1978). Para este último, o entendimento da ação cultural é que, a partir de uma visão crítica das próprias práticas sociais de que partilha uma comunidade, as pessoas dali assumem o papel de agentes da ação por resultar de sua inserção, cada vez mais lúcida, na realidade em transformação (ibidem, p.35-6).

A atuação dos núcleos do teatro de grupo permeia e é permeada pelo conceito de ação cultural (Coelho, 1997; 2012; Freire, 1978) e pela não fabricação cultural. A ação cultural que tomamos por base é um processo cuja fonte, campo e instrumentos estão na produção simbólica de um grupo, “resume-se na criação ou organização das condições necessárias para as pessoas inventarem seus próprios fins e se tornarem assim sujeitos⁴ – sujeitos da cultura, não seus objetos” (Coelho, 1985, p.14). Nessa prática, instaura-se “um processo com início claro e armado mas sem fim específico e, portanto, sem etapas

3 “[...] muitos artistas sentiram-se obrigados a sair da confortabilidade das salas de ensaio e a buscar um ‘palco muito maior’ que, derivado do latim *ruga*, é mais conhecido por rua. As ‘rugas do corpo da cidade’, em muitos casos, passaram a representar o lócus de onde os assuntos foram colhidos. De outro modo, as cenas da rua, em processo de mobilização política, alimentaram corações, mentes e resultados estéticos significativos na cena paulistana.” (Mate, 2012, p.179)

4 Como dito anteriormente, em relação ao sujeito histórico, entendem-se todos os agentes da ação social, aqueles e aquelas que participam do processo histórico e cujas ações interferem nele, sendo eles indivíduos, grupos ou classes sociais. De acordo com a visão de Paulo Freire, o sujeito não se faz na lógica cartesiana do “penso, logo existo”, e sim em sua relação com o mundo, intervindo neste com consciência e criticidade, percebendo-se como integrante de uma comunidade, grupo, contexto social.

com estações intermediárias pelas quais se deva necessariamente passar – já que não há um ponto terminal ao qual se pretenda ou espere chegar” (ibidem, p.13). Nesse sentido, os coletivos vistos como agentes culturais têm por função criar condições para que as pessoas com as quais vão se relacionar no entorno de sua sede possam potencializar seus processos artístico-pedagógicos a partir de uma intencionalidade quanto ao processo em si, não um fim específico como objeto/resultado/produto.

Vejo por bem compartilhar a definição de “cultura” do educador Paulo Freire (2013), delimitando os caminhos e posições que alimentam esta reflexão. Para o pensador da educação popular:

A cultura como o acrescentamento que o homem faz ao mundo que não fez. A cultura como o resultado de seu trabalho. Do seu esforço criador e recriador. O sentido transcendental de suas relações. A dimensão humanista da cultura. A cultura como aquisição sistemática da experiência humana. Como uma incorporação, por isso crítica e criadora, e não como uma justaposição de informes ou prescrições “doadas”. A democratização da cultura – dimensão da democratização fundamental. O aprendizado da escrita e da leitura como uma chave com que o analfabeto iniciaria a sua introdução no mundo da comunicação escrita. O homem, afinal, no mundo e com o mundo. O seu papel de sujeito e não de mero e permanente objeto. (ibidem, p.142).

A cultura que ele está definindo se refere a termos simbólicos, observando-a como elemento central na vida das pessoas, de sua existência no e com o mundo, atribuindo significados e sentidos às atividades humanas. A cultura como fruto do trabalho do homem e da mulher em sociedade.

Caso estivesse alinhada com a perspectiva de um produto final, seria com isso entendida como fabricação cultural, sendo essa caracterizada por dirigismo, artificialidade e verticalidade, bem como por associação às formas hegemônicas. O que, nas palavras de Paulo Freire (1978, p.36), ocorre quando há uma subestimação dos saberes

da comunidade, sobrepondo-se a visão de mundo da comunidade e invadindo culturalmente seu contexto.

A ação cultural é uma aposta que possui pontos de partida e recursos (humanos e materiais) determinados para que “as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (Coelho, 1997, p.32). É deflagrado um processo a partir de um conjunto de procedimentos, aos quais o próprio agente cultural também se submete e que acabam por modificá-lo graças à ação cultural resultante (ibidem, p.33). O que entendemos como agente cultural,⁵ nessa perspectiva, é o sujeito (indivíduo ou coletivo) que aproxima arte, educação e cultura.

A atuação local nos territórios e na vida urbana parece possibilitar desdobramentos das concepções do fenômeno do teatro de grupo para além dos limites do trabalho da interpretação ou direção teatral, na relação também do público que assiste ao espetáculo, mas ainda além, até as inter-relações múltiplas despertadas nas sedes dos grupos – o que aqui chamamos de territórios de criação, na perspectiva também das ações artístico-pedagógicas. A partir desses elementos iniciais, podemos nos aproximar do entendimento do sujeito histórico teatro de grupo como um agente atuante e participante dos processos histórico-culturais pela ação cultural, o que é exemplificado na fala de Miguel Rocha, da Companhia de Teatro Heliópolis:

[No] nosso último trabalho [o espetáculo *(In)justiça*], ao fazer um teatro relacionado às nossas experiências, mas sempre tentando ampliá-las para conseguir alcançar vários públicos, seja de Heliópolis, seja da cidade como um todo, a gente tem que trazer os nossos temas sobre a nossa perspectiva como moradores de Heliópolis, mas também moradores de uma cidade como São Paulo, dentro desse estado e no Brasil. Então, muitas vezes, a gente tem de olhar para

5 Teixeira Coelho (2001, p.67) conceitua o agente cultural como aquele que tem por função criar condições para que outros possam fazer cultura. Por meio dele, “a arte se porá em contato com o indivíduo ou com a comunidade tanto quanto o artista penetrará na comunidade (e o inverso de modo particular) assim como a comunidade alcançará os recursos necessários para uma certa prática cultural”.

Heliópolis de um modo crítico também. Eu sempre costumo dizer isso, nós estamos no meio de uma encruzilhada. Porque, ao mesmo tempo, tem as questões ligadas ao próprio território que a gente não pode deixar de falar.

Miguel apresenta, em sua fala, a encruzilhada. Reflete sobre as escalas que o trabalho desenvolvido pela Companhia de Teatro Heliópolis transita, no sentido de partir da dimensão local – o território onde atuam, o bairro de Heliópolis – e ir para a cidade de São Paulo, na perspectiva municipal, alcançando o estado e por fim o país. O diretor nos provoca para a reflexão sobre o trânsito entre as camadas que os espetáculos contêm e demonstra sua consciência e intencionalidade durante o processo de criação, dialogando com as experiências das pessoas do grupo, as questões da comunidade, e tangenciando questões amplas do país – como, no caso do espetáculo citado, o sistema judiciário. Mas também sua intenção em dialogar com pessoas que não fazem parte de algum desses níveis da escala apresentada, buscando uma recepção que não seja comprometida, caso o público não resida em Heliópolis, ou na cidade, no estado, ou até por não ter contato prévio com as temáticas do espetáculo em suas experiências pessoais.

A busca pela permeabilidade dos processos artísticos do grupo encontrada na reflexão de Miguel também se apresenta na fala do ator Marcos Felipe, da Companhia Mungunzá de Teatro, quando relata seus processos de criação imbricados com as questões do território em que atuam e sua procura por encontrar outros públicos.

O nosso último espetáculo [*Epidemia prata*] também, pois falamos sobre a Cracolândia. A única coisa que nos cabia era falar daquilo que somos, da nossa relação aqui [no território], “não vamos nos colocar na pele de ninguém”, “vamos falar do que a gente é aqui”, “da gente em relação” [...]. [Nesse momento] é a primeira vez que estamos pensando em ir para a rua [criando um espetáculo novo], pois não queremos mais nos comunicar só com os nossos. [...] é novo pois nunca fomos para a rua, mas queremos agora nos

comunicar com quem não vai ao teatro, queremos ter outro tipo de comunicação, queremos chegar em outros lugares. Não nos interessa [mantermos apenas o nosso público], esse lugar para nós já está conquistado. Esse lugar de comunicar entre a classe [artística]. Agora queremos nos comunicar em outro lugar, nem que para isso a gente seja “apagado” dentro da nossa bolha, dentro do nosso circuito de premiação, de imprensa, de “blá blá blá”, mas estaremos nos comunicando com uma outra galera. E isso é um pouco do que as pesquisas vão fazendo, indo para caminhos diferentes.

De acordo com a fala, podemos perceber a potência necessária do teatro de grupo de se colocar em movimento, reinventar suas formas, experimentar outras possibilidades de fazer teatro na pesquisa continuada. Dessa forma, é possível entendermos que a produção dos coletivos que se alinham ao teatro de grupo não faz parte apenas de um gozo estético, sendo possível identificar a presença constante de uma transversalidade de temas e linguagens na atuação deles e em diálogo contínuo com seu entorno.

Welton Silva, do coletivo Bando Trapos, também nos oferece um relato inspirador sobre a capacidade do teatro de grupo de buscar o diálogo com seu entorno, encontrar as pessoas que no cotidiano constroem os territórios. Esse impulso também parte da própria necessidade de o grupo criar táticas de articulação e aceitação no microcosmos local, visando sua permanência:

Para mim, em todo esse processo de ocupação [do espaço cultural Cita], sofríamos muito, pois era um espaço que não tinha luz. Ao chegarmos, me lembro que ficávamos até sete horas da noite, pois depois das oito horas era muito escuro. Pegávamos a luz [emprestada] do CAT, que era o Centro de Atendimento ao Trabalhador que ficava ao lado. Tínhamos que sair supercedo, pois era muito escuro, o local era deserto e o pessoal taxava como “um pouco perigoso”. Eu nunca sofri nada, mas começamos [no espaço] a sofrer bastante assalto, invasões. Invadiram nosso espaço e, se eu não me engano, roubaram alguns objetos, computadores,

câmeras. Começamos a entender que precisávamos mostrar nossa cara. “Peraí, estamos aqui, temos o espaço, o pessoal [do bairro] não entende que isso aqui é um lugar de um coletivo de teatro”. [As pessoas] acreditavam que simplesmente é o CAT, que é o Centro de Atendimento ao Trabalhador. Mas como mudar isso? O que nos fez mudar foi a necessidade artística. Olha que interessante! Estávamos fazendo o espetáculo *O homem que virou suco*, numa cena que empacou e que não conseguíamos resolver: “Vamos ensaiar na rua? Vamos ensaiar na praça”. E a partir disso começamos a andar de figurino pela localidade ali e ensaiamos na praça [em frente ao CITA]. A partir disso, o referencial foi outro, o pessoal já começou a enxergar a gente como grupo, como coletivo de teatro dessa região. “Ah, o pessoal do teatro”. Íamos na padaria, ao supermercado e essa relação começou a ser construída.

Não se trata de um pressuposto de que o teatro de grupo que possui uma sede estabeleça uma abertura total ao diálogo com seu entorno; são diversos outros exemplos que demonstram um caminho para outras direções que não são as mesmas dessa troca mais estreita. Isso varia de acordo com a própria pesquisa do grupo, bem como sua frequência e rotina de trabalho no próprio espaço, qual o contexto estabelecido em seu entorno. A cidade é diversa, cada território, cada comunidade se constituem de uma maneira, modificam-se com o tempo por meio das dinâmicas urbanas e sociais. Não há uma mesma régua ou fórmula para se pensar nas articulações entre o grupo e o território onde está inserido, mas começamos a observar que algo se modifica quando o trânsito se estabelece na troca entre ambos.

Tendo como base as potentes reflexões sobre o teatro e a sala de aula que a pesquisadora, performer e professora de teatro Carmina Mendes André (2011, p.170) apresenta em sua obra *Teatro pós-dramático na escola (inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula)*, propomos um olhar dialógico, como se colocássemos frente a frente o teatro em sala de aula e a atividade dos coletivos.

Tal qual um espelho, produzindo uma imagem invertida, buscamos aqui estabelecer certa inversão de perspectiva, parafraseando o título da obra de Carminda Mendes. Nesta parte da pesquisa, objetivamos realizar estudos sobre as condições da educação – sala de aula como espaço associado ao imaginário do ensino – que é desenvolvida no teatro – realizado pelos coletivos do teatro de grupo. Mais adiante, vamos trabalhar com os entendimentos da pedagogia teatral nesse contexto, propondo também um deslocamento de sua aparente prática restrita aos muros da escola.

Articulando-se uma reflexão a partir das múltiplas experiências teatrais dos coletivos, com os processos pedagógicos do teatro na escola, é possível pensarmos que, na experiência teatral, “o processo de produção deve ser de tal modo aberto que será atingido por outras áreas do conhecimento” (ibidem, p.204). Nesse sentido, assim como no teatro na escola, a transversalidade da atividade teatral do teatro de grupo se apresenta na ampliação e abertura de seu próprio exercício. “O intuito dessa abertura é ampliar a espessura daquela experiência – a da arte –, levando os participantes para além dos problemas de expressão e dificuldades técnicas, inserindo o fazer teatro [e tudo que isso engloba] no campo das necessidades culturais.” (ibidem, p.204).

De início, podemos partir das reflexões de André (ibidem) quando apresenta os estudos de Beatriz Cabral (2006) em relação ao jogo dramático na sala de aula. Dessa forma, podemos seguir nas trilhas de alguns pensamentos para a articulação entre o fazer artístico desse tipo de teatro e a ação educativa. O agir do teatro de grupo toma múltiplas formas quando encontra diretamente seus modos artístico-pedagógicos, o que se identifica na potência com a qual se relaciona de forma transversal com os saberes na experiência artística, do ponto de vista da criação, mas também de seu cuidado com a recepção que o público terá no momento de compartilhamento.

Assim como para o professor/a de teatro que está em sala de aula, para o/a integrante do teatro de grupo, a ação (educativa) também se apresenta em sua atividade cotidiana por envolver “ética, ideologia, política e linguagem” (ibidem). Ética, ao questionar os valores

embutidos na prática sob investigação; ideologia, na medida em que a pesquisa realizada de forma coletiva prioriza, em si, a democratização do acesso e do conhecimento; política, em decorrência dos princípios de autonomia e cidadania subjacentes a esses processos (Cabral, 2006, p.44 apud André, 2011, p.170)

Podemos dizer que o teatro de grupo, a cada momento, intenciona exercitar esses quatro aspectos, seja em sua atividade interna entre integrantes do coletivo ou em suas experiências para o mundo externo de forma pública. A atuação dos coletivos alinhados com o teatro de grupo requer uma visão que extrapola a cena: para além dos aspectos de sua organização, também devem ser incluídos na prática contínua e cotidiana seus modos artístico-pedagógicos.

Afora a produção de espetáculos, existe uma multiplicidade de atividades observadas a partir de uma compreensão mais alargada da ação destas e destes fazedores inseridos no teatro de grupo. Esses processos de troca no interior dos grupos e na comunidade do entorno são criados por meio da fusão entre a ação artística e ação pedagógica e, muitas vezes, não são identificados pelos próprios agentes como tal. Nesse sentido, a motivação está em encontrar de quais táticas estes coletivos teatrais lançam mão para buscar o encontro, a relação, a identificação com o público e a construção de conhecimento.

[...] Nós temos esse curso [de teatro], caso seja possível, vamos fazer uma segunda edição dele, voltada para jovens e adultos. Nós também temos as oficinas de iniciação teatral para crianças até 12/14 anos. A exibição do cineclube que fazemos normalmente é uma questão para nós, pois começou como sendo um cineclube “cult” exibindo coisas que nós gostaríamos de assistir, com filmes mais “interessantes” [estética e conceitualmente]. E percebemos que não tinha uma adesão muito grande da região. Nós desistimos da ideia de passarmos filmes “cult” e passamos adotar esse espaço [da programação] como mais uma opção de cinema para as crianças e para os moradores do entorno. Fazemos um sistema de votação, colocamos as opções dos filmes em votação e eles escolhem o que

passaremos. Normalmente, utilizamos filmes populares que eles vão curtir, filmes em lançamento e que eles não teriam condições [financeiras] de ir até o shopping para assistir. Temos passado lá [na Ocupação Artística Canhoba], e isso tem funcionado mais do que fazer um cineclube “cult”. Tentamos ainda, pois temos dois públicos e de vez em quando fazemos uma sessão com o público de pessoas adultas. Fora isso, o espaço é aberto para outros coletivos ensaiarem também. Além da Companhia Ordinários, existem os grupos de hip-hop, às vezes algum coletivo daqui da região do Jaraguá. Outros coletivos ensaiam também lá no espaço que é aberto, na perspectiva de ser um espaço de criação. Em geral é isso. Principalmente, temos a ação que acontece do lado de fora do espaço [na praça onde fica a ocupação cultural], o Dias do Brincar. São dias de festa, de ficarmos o dia inteiro fazendo bagunça com as crianças na praça, no nosso quintal, e isso chama bastante a atenção [da vizinhança do entorno]. Traz as famílias, todo mundo utiliza aquele espaço como um quintal.

Thalita Duarte, do Grupo Pandora de Teatro, dá forma a algumas das possibilidades práticas que podem surgir com as relações aqui propostas e que são mobilizadas a partir de variados estímulos, mas que partem sobretudo da escuta sensível e do diálogo com o território. Pegando emprestado também de Carmina Mendes André (2011, p.26) a reflexão acerca dos conceitos de tática e de estratégia desenvolvidos por Michel de Certeau, a professora nos oferece um olhar da relação que esses conceitos têm com “a invenção que para ela é uma atitude diante da arte e da vida”, atuando fora da noção de desempenho e resultados:

Nesse sentido, a ação inventiva não é estratégica pois não é gerada por um plano *a priori* e de um sujeito que objetiva resultados; a invenção surge a partir de uma *ação* do tipo *tática*, pois aparece como chance de aproveitamento do momento, não tem sujeito e não visa nenhum objeto em especial; o valor da tática está na possibilidade de provocar desvios de movimento em um campo discursivo,

possibilitando a invenção de outras regras, mudando-se, assim, o jogo de linguagem daquele campo.⁶ (ibidem, p.27)

A partir de ações táticas, entende-se ser possível observar o exercício de práticas emancipatórias realizadas nos e pelos coletivos do teatro de grupo, exercidas no cotidiano em diálogo com as comunidades de seu entorno, uma vez que emergem nas brechas e fissuras da cultura de massa. Essas práticas contra-hegemônicas não se inserem apenas nas linguagens artísticas, no interior dos grupos de teatro, mas também há uma presença constante delas no ambiente escolar, ou mesmo em atividades diretamente nomeadas como formativas ou educativas, abarcando outros formatos e existindo de forma transversal.

Essa transversalidade se apresenta pelo diálogo com uma multiplicidade de aspectos que compreendem, por exemplo, as técnicas e treinamentos de atuação, a recepção teatral, procedimentos pedagógicos, o desenvolvimento artístico, as práticas emancipatórias, o exercício da autonomia, o pensamento crítico e contexto socioespacial.

Como identificado no decorrer desta reflexão, a atuação dos grupos de teatro se relaciona, sobretudo, com a possibilidade da criação de sentidos e disputa (mas não apenas) do imaginário. As experiências práticas provocadas pelo sujeito histórico teatro de grupo se propõem dialógicas. O processo, a ação e seus desdobramentos se fazem no trânsito, o que entendemos se aproximar justamente do prisma da educação. Como afirma o educador Paulo Freire (1978, p.99):

6 De acordo com Carmina Mendes André (2011, p.27), “os conceitos de estratégia e tática vieram dos estudos de Michel de Certeau (2004), que indagando sobre as maneiras das gentes de suportar a forte vigilância característica dos ambientes públicos franceses atuais descobriu um tipo de cultura peculiar que denominou de táticas antidisiplinares. Nesse estudo, o autor persegue ações táticas que as gentes inventam para aproveitar ocasiões de escapadelas, ocasiões para tirar algum proveito do forte, do poderoso, do rico, ocasiões para pegar de volta seu tempo roubado”.

[...] a educação ou a ação cultural para a libertação, em lugar de ser aquela alienante transferência de conhecimento, é o autêntico ato de conhecer, em que os educandos – também educadores – como consciências “intencionadas” ao mundo ou como corpos conscientes, se inserem com os educadores – educandos também – na busca de novos conhecimentos, como consequência do ato de reconhecer o conhecimento existente.

O discurso estético da experimentação cênica busca dialogar com o público a partir de um exercício ético e pedagógico, promovido pela sensibilidade no olhar sobre seus processos de recepção, uma vez que os coletivos buscam uma comunicação mais fluida com o público e se distanciam de uma linguagem hermética, que afaste esse público da obra criada. Para além disso, também se faz presente um exercício dialógico sobre as leituras que as pessoas que tiveram contato com o trabalho artístico tiveram, e com isso há um retorno para o processo contínuo de reelaboração das obras.

Pensar a prática das separações e articulações entre a ação artística e ação cultural é uma tarefa sensível neste cenário. A ação artística é o dia a dia dos grupos que tem justamente a linguagem teatral como base de seu ofício, a arte que se localiza numa esfera que compreende pesquisa continuada e formação constante dos indivíduos na busca por aprimoramentos técnicos e estéticos. Sua criação tem como matéria a inventividade imaginativa e que tem por resultado a cena, mas que traz em si muitas outras necessidades para se chegar no momento do encontro com cada espectador e espectadora.

A ação cultural é de outra natureza; seu objetivo principal é dialogar com a cultura dos indivíduos, ou seja, sua relação com as ideias, as formas, os símbolos, as obras. A ação cultural também tem sua fonte, seu campo e seus instrumentos na produção simbólica de um grupo, como afirma Teixeira Coelho (2012). Seu objetivo não é construir um tipo determinado de sociedade, mas provocar as consciências para que se apossam de si mesmas e da sua criatividade. Seu princípio se associa à socialização voltada para seu programa de integração social, suas ideias de reestruturação social, sua utopia

de mudanças sociais, de fazer surgir ou reativar o sentido de comunidade, de participação social e oposição à dominação-disciplinari-zação. E, nesse sentido, aproxima-se do exercício coletivo do teatro que “exige dos participantes a tolerância e o sentimento de comunhão, de modo a reviver, mesmo que como jogo, a experiência de pertencer a uma pequena comunidade: o grupo de trabalho” (André, 2007, p.1).

A ação cultural para a liberdade se caracteriza pelo diálogo, “somo selo” do ato de conhecimento, a ação cultural para a domesticação procura embotar as consciências. A primeira problematiza; a segunda “sloganiza”. Desta forma, o fundamental na primeira modalidade de ação cultural, no próprio processo de organização das classes dominadas, é possibilitar a estas a compreensão crítica da verdade de sua realidade. (Freire, 1978, p.81)

Um projeto desenvolvido e praticado por um coletivo do teatro de grupo idealmente tem por base o diálogo das duas dimensões ao mesmo tempo, a artística e a cultural, borrando completamente suas fronteiras a partir do real. A potência se faz na possibilidade de associar essas duas dimensões no decorrer das práticas continuadas, para que elas se alimentem mutuamente, complementem-se, enriqueçam-se e ultrapassem as delimitações conceituais para ganhar corpo e movimento em relação com o mundo.

Ação cultural e expansão da dimensão coletiva: fronteiras das aberturas e interações do dentro/fora do teatro de grupo

O campo da ação cultural possui uma grande abrangência em suas possibilidades de atuação e, ao mesmo tempo, apresenta um espaço ainda restrito de reflexão e sistematização em termos teóricos e formativos, principalmente no Brasil. Mesmo quem pratica ação cultural, por vezes, não nomeia sua atividade dessa forma. Esta é

uma prática que está presente na ação de muitos indivíduos, coletivos e instituições, ainda que não associem suas ações diretamente ao conceito. Também ocorre de serem adotadas por diversas vezes outras nomenclaturas como: ações arte-educativas, atividades artístico-pedagógicas, mediação cultural, animação sociocultural, entre outros. No que se refere à atuação de coletivos do teatro de grupo que desenvolvem atividades nesse sentido, a articulação de suas práticas com as bases conceituais da ação cultural também pouco se apresenta no discurso, porém se efetiva em seu fazer, como exemplificado em diversos relatos dos grupos entrevistados na presente pesquisa.

Para se ter uma ideia do quão vasto é este campo, o pesquisador espanhol Xavier Úcar (2012), que adota o termo “animação socio-cultural”, observa que, atualmente, esta é reconhecida mundialmente como uma metodologia de ação e intervenção social, cultural e educativa. Para ele, entre os profissionais que aplicam e desenvolvem suas práticas no âmbito do trabalho social e comunitário, temos os próprios animadores culturais, mas também educadores sociais, assistentes sociais, gestores culturais, antropólogos, pedagogos sociais, sociólogos, psicólogos comunitários e muitos outros.

Para criarmos um chão comum em nossa reflexão, utilizamos o termo “ação cultural”, uma vez que, pelo já foi exposto, trabalhamos principalmente com os estudos e pensamentos de Teixeira Coelho (2012; 1997) e Paulo Freire (1978). Tentaremos, como exercício, fazer algumas transposições entre outras expressões utilizadas, para ampliar o trânsito de ideias com diferentes pesquisas e práticas. Faz-se necessário também notar que, por diferenças linguísticas, as nomenclaturas adotadas em um país não se encaixam perfeitamente no léxico de outro; ainda que se trate de temas e conteúdos bem aproximados,⁷ ocorrem diferenças de interpretações e usos.

7 Como exemplo, no desenvolvimento deste trabalho já foi exposto a diferença em relação ao termo “comum” e “comuns” a partir da língua portuguesa em relação à língua inglesa.

Retomando os princípios que pautam a ação cultural, temos a característica de que, em uma sociedade, todos e todas se alimentam e produzem simbolicamente cultura, por isso o foco de sua ação é no exercício democrático, na tentativa de trazer o diálogo e não a imposição de conceitos e princípios. Os agentes culturais cumprem um papel que não se estabelece na escolha do que será difundido, nem mesmo de qualquer suposição de valoração cultural hegemônica, ao contrário sua atuação está circunscrita justamente na ação contra-hegemônica.

Em suas pesquisas, Willian Lazaretti da Conceição e Elenice Maria Cammarosano Onofre (2013) utilizam, em vez de agente cultural, o termo animador cultural ou sociocultural e o definem como aquele que atua no plano cultural e social, sendo responsável pela valorização da cultura popular e por realizar um trabalho educativo, procurando atender o maior número de pessoas a partir dos interesses individuais.

Teixeira Coelho (2012, p.16) faz uma crítica acentuada, pois acredita que a expressão “animador cultural” seja “inadequada, viciada, que revela desde logo sua ideologia”, por ser o agente cultural considerado, nessa expressão, um animador, ou criador em uma terminologia ligada à teologia, no sentido de que, “como na lenda clássica, ele sopra a alma, anima”. Para o pesquisador, além disso, as práticas associadas a essa expressão também denotam ações ligadas ao “esquecimento do tempo e da vida, para o divertimento inócuo que deve recheiar as horas mortas, mortas para o trabalho, para a produção, economicamente rentável” (ibidem, p.16). Dessa forma, pode ser lida como ferramenta de alienação e conformismo maquiado de “atividade cultural”.

De acordo com a proposta de Estatuto⁸ para regulamentação da profissão realizada pela Associação Portuguesa para o Desenvolvimento da Animação Sociocultural – APDASC:

8 Portugal. Associação Portuguesa para o Desenvolvimento da Animação Sociocultural – APDASC. *Proposta de Estatuto da Carreira Profissional*

Animação sociocultural é o conjunto de práticas desenvolvidas a partir do conhecimento de uma determinada realidade, que visa estimular os indivíduos, para a sua participação com vista a tornarem-se agentes do seu próprio desenvolvimento e das comunidades em que se inserem. Não só, mas como também, um instrumento decisivo para um desenvolvimento multidisciplinar integrado (social, económico, cultural, educacional, etc.) dos indivíduos e dos grupos. (Estatuto do Animador Sociocultural, 2008)

Esse trecho do documento apresenta uma definição da atividade muito alinhada com o que viemos refletindo até o momento, com isso é possível ponderar sobre as expressões utilizadas e, assim, dialogar com essas visões, formando um maior entendimento e arcabouço para esta parte de nossa reflexão.

O ato educador está no centro da atividade da ação cultural, pois intenta que os indivíduos e os grupos possam criar sua leitura e escrita de mundo, sendo a ação educativa instigadora da consciência humana. Sua função está em instaurar processos de democratização e diálogo na perspectiva social, que diz respeito ao viver comunitário, o que dialoga com e nos possibilita voltar ao que motiva esta reflexão, uma vez que o fazer coletivo está no espírito do modo de existência do sujeito histórico teatro de grupo.

Nesse sentido, a ideia da ação cultural tem completa aderência ao que é o teatro de grupo, onde as atuações são constantemente exercitadas no caminho da elaboração e do desenvolvimento na, com e para a comunidade que é o grupo, mas também para aquela maior, formada a partir do território onde se instala, atua reside. Essa visão de trabalho específico de um coletivo com um determinado território se coloca na preocupação de entender as particularidades e apoiar uma postura participativa comunitária por meio de decisões e ações desenvolvidas coletiva e democraticamente. O exercício da ação

cultural demonstra sua potência na possibilidade de atuação nos territórios, nos bairros, em uma perspectiva “micro social”.

O entendimento do que se determina por ação cultural a torna uma tradução em potencial para o trabalho comunitário dos grupos de teatro que atuam no, com, por e para o desenvolvimento cultural, social e educativo de territórios e comunidades. Os coletivos se caracterizam por utilizarem uma metodologia de intervenção que é, ao mesmo tempo, participativa, flexível, criativa, sustentável, tática e eficaz.

O objetivo tanto da ação cultural quanto dos coletivos teatrais é definido por seu caráter pessoal e social. Em se tratando, de maneira geral, do desenvolvimento humano, quanto mais se caminha para a conquista da qualidade de vida dos indivíduos, mais se percebe a ação sobre si e sobre o meio, visão que nos possibilita aproximar o teatro de grupo da ação cultural. Conforme Xavier Úcar (2012, p.9), tais ações – que podemos identificar no caso também do teatro de grupo – passam pelo estabelecimento e aprofundamento de relações com os outros; pelo trabalho compartilhado e cooperativo; pela reflexão individual e coletiva sobre as ações desenvolvidas; por condutas de ajuda, reciprocidade e solidariedade entre as pessoas dentro e fora do núcleo artístico, extrapolando sua micro-organização; pela assunção de compromissos relativos a atividades ou projetos coletivos; pela auto-organização da comunidade; pela concepção, gestão e desenvolvimento de espaços, atividades e projetos comunitários; e, por fim e de forma geral, por tudo que vise à melhoria do próprio coletivo, da própria comunidade e seu relacionamento com as comunidades vizinhas.

A cooperação entre núcleos artísticos do teatro de grupo é expressa por Lui Seixas, do Grupo Folias d’Arte, quando reflete sobre a importância das parcerias entre os coletivos, o que denomina como trocas. Além disso, ele também faz paralelos com atividades similares que diferentes grupos desenvolvem:

Uma questão artística é o encontro com A Próxima [Companhia], em que nós conseguimos conjuntamente pensar não só

a relação dos próprios grupos, entre eles ou individualmente, as semelhanças e divergências. E como nós juntos nos entendemos, estudamos e desenvolvemos alguma coisa. Como também com a [Trupe] Lona Preta, que é uma companhia pela qual nós temos muita admiração estética, poética e de organização, por desenvolverem também um festival no território deles [Mostra Bagaceira no Jd. Guaraú] que é parecido um pouco com uma ação nossa [Ocupação Folias], de convidar outras atrações, atividades para apresentar, fazer um cortejo etc.

Na mesma perspectiva, Giovanna Kelly, também do Grupo Folias d'Arte, desenvolve algumas das situações e relações que foram exemplificadas por seu parceiro de grupo:

Todos os “perrengues” também quando salvamos um [coletivo] ao outro [coletivo] e tudo que conseguimos construir em conjunto [com outros grupos e pessoas], porque eu acredito que a Ocupação Folias também é algo que hoje em dia sentimos muita falta, por não podermos fazer [por conta da pandemia de covid-19]. Entendo que para mim foi uma das coisas mais acertadas que fizemos. Uma das coisas mais legais que fazemos hoje em dia. Ela se deve também a essas parcerias [com coletivos, artistas, comunidade], a vocês [A Próxima Companhia], ao [Grupo] Esparrama. Todo o pensamento do Dia das Crianças, A Festa das Crianças, a relação que nós começamos a estabelecer também [entre os grupos e a comunidade do entorno] e que queremos continuar. Tudo isso é o que nos mantém funcionando nesse sentido, com a motivação de funcionar, a motivação de existir nesse território, nessa rua, com essas pessoas e tudo. Quando fizemos o [Projeto] Inventário Futuro, não se falava em outra coisa [nas falas das entrevistas das pessoas], era só Ocupação Folias e a “piscininha”, que não é nossa “piscininha”, ela é d'A Próxima [parte do cenário do espetáculo *Água d'A Próxima Companhia*]. Mas somos “tudo a mesma coisa”, só mudamos de endereço. E é muito importante mudar de endereço inclusive, que [se] tenha vários endereços em muitos lugares. Cada [grupo] tem a

sua [proposta], o seu trabalho, sua pesquisa artística. Não precisamos entrar nesse mérito, mas para a galera [que mora e trabalha no território] que está conversando conosco está tudo ligado.

O que se desenha no mundo contemporâneo são processos culturais, sociais e educativos múltiplos, diversificados e com grande complexidade, por suas fronteiras de atuação estarem ao mesmo tempo mais difusas e conectadas. Dessa forma, a partir de uma ecologia dos saberes⁹ (Santos, 2010), das práticas e experiências, é importante se entender como atuar no mundo, como ativar a criação e recriação de possibilidades, frente aos desafios sociais. De acordo com a artista e pesquisadora da pedagogia do teatro Maria Tendlau (2010, p.130), alinhando-se o pensamento que estamos construindo ao campo da teoria crítica, temos a perspectiva de um movimento dos pensamentos, teorizações e ações que desvelam “as coisas como são” e que são capazes tanto de avançar, traçando prognósticos ante a prática, como prever “como as coisas poderiam ser, mas não são”.

Um exemplo desta visão e adaptabilidade na atuação se refere ao contexto da pandemia de covid-19, quando diversos grupos de teatro da cidade agiram e permanecem atuando. Sua atuação se deu na perspectiva de conseguirem viabilizar ações de apoio às comunidades em situação de maior vulnerabilidade social neste período, principalmente nos territórios em que esses coletivos atuam e onde se agravavam as desigualdades e as dificuldades. Os grupos também utilizaram suas experiências, articulações e

9 “Como ecologia dos saberes, o pensamento pós-abissal tem como premissa a ideia da diversidade epistemológica do mundo, o reconhecimento da existência de uma pluralidade de formas de conhecimento além do conhecimento científico. Isto implica renunciar a qualquer epistemologia geral. Em todo o mundo, não só existem diversas formas de conhecimento da matéria, sociedade, vida e espírito, como também muitos e diversos conceitos sobre o que conta como conhecimento e os critérios que podem ser usados para validá-lo. No período de transição que iniciamos, no qual resistem ainda as versões abissais de totalidade e unidade, provavelmente precisamos, para seguir em frente, de uma epistemologia geral residual ou negativa: uma epistemologia geral da impossibilidade de uma epistemologia geral.” (Santos, 2010, p.54)

tecnologias sociais fora de sua atividade principal – o teatro – em auxílio dessas comunidades. Essa articulação ampliada – que alcança outros coletivos que desenvolvem trabalhos e outras áreas artísticas, culturais, sociais, educativas – faz parte da forma como a Companhia Mungunzá se organiza em sua sede, o Teatro de Contêiner, como o integrante do grupo Marcos Felipe compartilha:

Para a questão social, temos a parceria do [Coletivo] Tem Sentimento. Temos um entendimento de que a [Companhia] Mungunzá/o Teatro de Contêiner incuba o [Coletivo] Tem Sentimento, sendo um projeto incubador nosso. Eles têm autonomia de gestão, eles têm autonomia de tudo. Claro que estabelecemos em comum algumas regras. E também temos, desde que conversado com eles, autonomia de trabalhar em conjunto com elas. Para exemplificar, agora, enviamos um projeto para um fundo canadense que tinha como temática a comunidade LGBTQIA+ [que é o foco de ação do Coletivo Tem Sentimento]. [...] Agora estamos começando um processo de incubação também com a Birico, trabalhando um pouco nesse projeto de incubação com a criação de um ateliê de serigrafia [no mesmo terreno] próximo ao Teatro de Contêiner, e a criação de um estúdio de música que terá um recorte de curadoria para artistas do território e para artistas pretos. Existe lá [no teatro de Contêiner] o Birico, Pagode na Lata, Tem Sentimento, a Craco Resiste, É de Lei, Mangueios Filmes, Teia Documenta, toda a galera que milita no território [bairro da Luz, Santa Efigênia, Campos Elíseos], utilizam o teatro como espaço, como “QG”, como sede, como tudo.

Na mesma linha, podemos visitar a fala da atriz Ana Carolina, do Coletivo Estopô Balaio, quando relata as ações que o grupo articulou em seu território durante as fases da pandemia de covid-19:

Apesar de nós termos algumas surpresas, como no ano passado [início da pandemia de covid-19, ano de 2020], quando precisamos suspender nossas atividades e não conseguíamos deixar de estar lá [na sede, no bairro]. Começamos uma campanha de cestas básicas.

Não sei se você ficou sabendo disso? Atendemos o ano inteiro mil famílias do Jardim Romano e Jardim Fiorello – outro bairro que já é [na cidade de] Itaquaquacetuba, mas é do lado do [Jardim] Romano. Inclusive a Keli [Andrade] é moradora do bairro, do [Jardim] Fiorello, e que é [integrante] do [Coletivo] Estopô [Balaio]. A casa dela fica a uma rua de diferença da casa do [Bruno] Fuziwara, que é [também integrante do grupo e morador] do Jardim Romano, entendeu? A grande questão é que por lá ser Itaquaquacetuba as obras que fizeram do piscinão, para proteger inclusive o CEU [Três Pontes] da enchente faz a água alagar ainda mais a parte de Itaquaquacetuba. Para Itaqué, a situação piorou e para o Romano a situação ficou melhor. O nosso foco na pandemia foi atender prioritariamente as famílias de Itaquaquacetuba, do Jardim Fiorello e as famílias do Romano que moram na beira do rio mesmo.

Em geral, os núcleos do teatro de grupo não optam direta e conscientemente por conectar a gama de suas experiências à intencionalidade da ação cultural. Sua atuação como agente cultural não enfoca ou desenvolve exclusivamente uma das dimensões da ação cultural, mas estas se manifestam em suas práticas. O que se pode notar em relação aos coletivos teatrais é uma oscilação dessas diferentes formas de atuação ao longo do tempo, de acordo com o contexto de seu entorno e do caminhar de suas práxis. Ainda utilizando os pensamentos de Xavier Úcar (2012), o usual será que as três dimensões da ação cultural se interconectem de forma complexa e criativa, para gerar processos de democracia cultural em que o técnico, o relacional e o político coexistam de forma mais ou menos equilibrada e harmoniosa.

Gillet (1995; 2006), por exemplo, refere-se à dimensão técnica como área de racionalidade, a dimensão cultural como área de mediação e a dimensão política como área de militância. Isso nos mostra três formas diferentes de atuação do animador sociocultural [agente cultural]: uma em que suas ações serão eminentemente técnicas; aquelas em que eles serão mais mediação; e aquelas, por fim,

em que atuará principalmente como militante desenvolvendo uma ação política.¹⁰ (ibidem, p.17, tradução nossa)

Articulando os grupos de teatro com essas três dimensões da ação cultural expressas, podemos identificar atividades que podem ser localizadas com maior ênfase em cada uma das dimensões, porém não com exclusividade, por ser a ação cultural entendida como uma atividade presente de diversas formas na atuação dos coletivos e ter um aspecto interdisciplinar e mutável em sua execução.

Do ponto de vista da dimensão técnica, podemos pensar na tecnologia social que parte da ideia de que todo conhecimento é socialmente construído, e, dessa forma, toda tecnologia é também social e faz parte da cultura. A partir da articulação de diversos tipos de saberes, científicos, técnicos e “socioculturais”, há o nascer de um novo saber “híbrido”, construído por essa multiplicidade. Dessa forma, encontramos o que pode ser nomeado como tecnologia social.

A tecnologia aqui referida acompanha as reflexões de Milton Santos (1987) e dialoga com o pensamento evocado por Paulo Freire (2004) sobre a incompletude dos sujeitos e o entendimento, com isso, do inalcançável saber universal, pleno e total. Qualquer conhecimento somente poderá se constituir, como conhecimento próprio, quando há um instante de reconhecimento da própria incompletude do sujeito. Por meio do olhar para si em relação ao mundo e ao se colocar frente a uma dada cultura (da qual faz parte ou não), o sujeito constata o inacabamento, a inconclusão do que é capaz de compreender. O conhecimento é apreendido no momento em que se entra em contato com outra cultura, por esta trazer consigo outras possibilidades de saberes.

10 No texto original: “Gillet (1995; 2006) por ejemplo, se refiere a la dimensión técnica como el área de la racionalidad, a la dimensión cultural como el área de la mediación y a la dimensión política como el área de la militancia. Esto nos dibuja tres maneras diferentes de actuar del animador sociocultural: aquella en que sus acciones serán eminentemente técnicas; aquellas en las que serán más de mediación; y aquellas, por último, en las que ejercerá sobre todo como militante desarrollando una acción política”.

Figura 39 – Ação de solidariedade (covid-19) realizada pelos coletivos e parceiros do Teatro de Contêiner



Foto: acervo do grupo

A dimensão da tecnologia na ação cultural se configura no sentido da organização de seus planejamentos e processos criados, a partir da conceituação e racionalidade empenhadas para intervir em demandas e problemáticas concretas encontradas nos territórios. Como materialidade, temos os casos relatados em que os grupos se mobilizaram para o enfrentamento das questões sociais agravadas em virtude da pandemia de covid-19 em seus territórios.

Quando vemos os coletivos teatrais fixando-se em um território por meio de sua sede e, como decorrência, a possibilidade de consolidação desse ponto de referência e articulação no tecido social local e urbano, nos deparamos com a dimensão da ação cultural que se

refere aos aspectos culturais. Na perspectiva de melhoria comunitária, as práticas sociais de que os coletivos lançam mão, com seus traços relacionais e de mediação, catalisam e canalizam, por meio de projetos plurais, as energias individuais, coletivas e comunitárias. Apoiando, mediando e colaborando com os grupos e as comunidades, pretende-se que, em interação, possam dar respostas humanas a suas realidades socioculturais, com consciência crítica, sensibilidade interpessoal e amadurecimento pessoal dos indivíduos envolvidos nesses contextos de trabalho e convivência.

Ainda que haja esse impulso e desejo, os grupos, ao fixarem suas sedes nos territórios, terão diversas tensões do lugar concentradas em si, como Lui Seixas do Grupo Folias d'Arte assim manifesta:

[...] vão vir dissabores, mas também vêm esses encontros que nós precisamos talvez entender como aprofundá-los. Quando a Ana [vizinha que concedeu uma entrevista ao grupo], por exemplo, faz o relato, nos encantamos com esse olhar sobre nós e falamos “por que nós não temos isso aprofundado?”, ou “como nós chegamos nisso?” Como que essa vizinha sabe [se referindo a uma passagem narrada] que pode chegar em mim e perguntar [após a eleição presidencial de Jair Bolsonaro em 2018]: “e agora?”, “Tamos junto?”, “Como é que eu faço?” E naquele momento, o Eugênio [Lima], que era um dos diretores convidados [que estavam trabalhando com o grupo], colocou de uma maneira muito bacana, “quando abrimos a porta, somos vistos e com isso os ataques chegam. Mas é aí que entendemos que estamos no jogo”. Dessa forma, entendemos que [como grupo] estamos nessa disputa.

Como terceira possibilidade de dimensão da ação cultural encontramos seu aspecto político, de militância social que, a partir de uma prática social crítica, nutre a possibilidade da libertação e emancipação dos grupos e comunidades que se encontram em situações de exploração ou subjugação e que, com as possibilidades trazidas pelas práticas da ação cultural, objetivam apoiar e contribuir para a emancipação e libertação dos indivíduos e territórios. Sendo o teatro visto

como ferramenta de reflexão e gerador de processos dialógicos – a partir do que é vivenciado pelo público que tem contato com a produção teatral e com suas propostas artístico-pedagógicas – como é o caso do teatro do oprimido, desenvolvido por Augusto Boal, entendemos que o teatro, dessa forma, contribui na perspectiva simbólica para engajamento e mudanças sociais ativas.

O pesquisador Alexandre Mate (2008) pode nos ajudar na articulação da dimensão política da ação sociocultural com a práxis do teatro de grupo, quando identifica que esse modo de produção e suas aproximações com o engajamento político representam uma possibilidade de intervenção coletiva na sociedade, por intermédio da escolha de assuntos e da utilização de expedientes estéticos para além do mero entretenimento. Uma tentativa de construção de um processo de enfrentamento, de modo mais direto e cabal, das inúmeras contradições interpostas à prática pelo mundo da mercadoria, em sua face mais perversa representada pela circulação.

A sede de um grupo de teatro também se torna uma referência na articulação das lutas sociais e mobilizações para as melhorias do próprio território, no sentido de que, para além da cena e das atividades simbólicas, o teatro também expressa seu discurso político e suas posições em se tratando do viver cotidiano. Como espaços aglutinadores das pessoas das comunidades, a partir de um processo de diálogo e confiança, é possível se observar que o caráter de pertencimento e união se apresenta, seja para questões de iluminação pública, seja para urbanização, seja para luta por direitos como equipamentos públicos de educação, saúde ou linhas de transporte. Configura-se assim como lugar de potência para o exercício político do direito à cidade, ocupando o espaço público com atividades de convivência, festividade e de discussão pública. Cria também espaços de formação política, para além do que se considera hegemonicamente a “função da arte”.

Tomando ainda como base as ideias de Xavier Úcar (2012), a relação da ação cultural com as práticas artístico-pedagógicas do teatro de grupo se estabelece ao se interpretar o coletivo teatral inserido com e na comunidade como um grupo de pessoas que participa

e desenvolve um projeto coletivamente e em relação. A comunidade é sujeito e objeto, representada por e na sua essência real e multifacetada, permitindo ao grupo de teatro sediado neste território específico estabelecer contato direto e relacionar-se com grande parte das pessoas que compõem aquele conjunto social. As relações interpessoais são o terreno fértil em que esses processos ocorrem. Só uma realidade com tais características permite e garante uma inter-relação verdadeiramente humana, base dos processos da ação cultural e do teatro de grupo, que são, ao mesmo tempo, contexto e meio para a criação e desenvolvimento de projetos que contribuam positivamente com a comunidade.

Nessa aproximação com a ação cultural, também existe uma camada ética que envolve as atividades dos grupos e que extrapolam suas relações para uma perspectiva do dentro/fora de sua sede e seu entorno. Os procedimentos dos coletivos alinhados ao teatro de grupo abrangem a formação e autoformação pela ótica da troca e da relação, com propostas que partem dos coletivos e ganham volume e dinâmica com as pessoas que frequentam suas atividades, tendo como exercício constante a busca pela autonomia em processos emancipatórios. Tal proposta se baseia na construção de uma relação de confiança, no diálogo e na capacidade de inter-relação e compreensão entre as diversas camadas de interação.

Nesse sentido, um dos elementos que dá base para a existência e continuidade do teatro de grupo é seu caráter pedagógico enquanto ação cultural, referindo-se esta última à proposição de um fazer, enquanto o caráter pedagógico age na proposição de um caminho, uma metodologia de como fazer (Cabral, 2012, p.3).

Fátima Saadi evidencia, em um trecho da apresentação do livro *Territórios e paisagens: estudos sobre teatro*, de Silvana Garcia (2017), o aspecto do grupo como formador de si. A obra traz à luz, em forma de coletânea, textos de parte das análises estéticas sobre o fazer teatral produzidas por Silvana ao longo de mais de vinte anos. Em um trecho, Saadi (in Garcia, 2017, p.10) evidencia índices do que estamos falando sobre a produção de si que o grupo realiza:

Nos processos colaborativos, a centralidade do ator tem reflexos na constituição da dramaturgia, que brota muitas vezes de improvisações conduzidas pelo encenador em workshops, também as demais áreas de criação trazem a marca do desejo de participação individual, em articulação com o coletivo. Daí Silvana enfatizar o caráter pedagógico desse modo de criação e sublinhar, de modo muito feliz, que o primeiro produto do grupo é o próprio grupo, organismo vivo que confronta com o social de modo provocador, mas exercendo uma militância diferente da que caracterizou os grupos da época da ditadura militar no Brasil.

Para Silvana Garcia (2017, p.57), “a educação teatral de sucessivas gerações deu-se em sua forma mais consistente no acompanhamento das produções”, sendo o exercício da linguagem, os interesses, os pactos ideológicos o que constituía o coletivo a partir de sua prática. Ainda para a autora, “o grupo, na sua conformação particular concreta, já é seu primeiro produto e todas as etapas de produção artística buscam e confirmam essa identidade” (ibidem).

A experiência pedagógica dos coletivos se expressa pela necessidade de se “construir e regular internamente um conhecimento comum, uma base de informações e noções partilhadas por todos. A maioria dos grupos faz do processo de criação também processo de educação estética” (ibidem, p.59-60). O ajustamento do grupo se realiza na experiência coletiva, a partir de seu caráter heterogêneo, constituído pelas diferentes origens e experiências de seus integrantes, o que também é uma possibilidade de se nutrir a partir dessa pluralidade em convivência e diálogo.

Nesse sentido, Dêssa Sousa, do grupo Bando Trapos, partilha conosco como o coletivo está estruturado e se lembra da importância dos processos de formação artística para que o próprio coletivo pudesse contar com novos integrantes:

No Bando [Trapos], hoje estamos nós três [Dêssa Sousa, Joka Andrade, Welton Silva] e também o Déco [Morais]. O Déco já tem

vinte anos de teatro. O Dani [Daniel Trevo], que chegou depois, supernovinho, apareceu assistindo a uma peça no Cita e depois começou a “colar” lá. Ele acabou vindo porque pediu ajuda do Déco [Morais] para resolver uma cena com que ele ia prestar, acredito, a EAD [Escola de Arte Dramática – USP], foi uma coisa assim. Pensando nessa questão da formação, da nossa formação que faz uma formação, a Stefany [Velo], que é a outra integrante mais nova, foi aprendiz de teatro do Déco [Morais] e do Dani [Daniel Trevo], lá no Cita, acredito que em 2015. E o Tom [Moura] que foi aprendiz de teatro do Déco [Morais] e do Joka [Andrade], na Fábrica de Cultura do Capão Redondo, em uma trilha de teatro [oficina]. Então, acredito que isso é bem legal de falar, esse lugar da formação que vai puxando as pessoas para perto.

Trata-se de processos orgânicos de formação contínua e de integração de pessoas com coletivos do teatro de grupo, a partir de diferentes momentos, como reflete Dêssa Sousa. A integrante do Bando Trapos também destaca o próprio perfil de atuação do coletivo, que alimenta essa possibilidade de formação de novos artistas:

Havia uma relação muito forte com as oficinas que o Déco [Morais], que é o meu companheiro, e o Joka [Andrade] que são do Bando Trapos. Tem uma relação muito forte dos meninos sempre terem feito muitas oficinas, ministrarem oficinas. Chegou um ponto, por exemplo, em um projeto de 2017 para 2018, que falamos de começarmos a nos aprofundar no nosso processo artístico e deixarmos um pouquinho a sede de lado. Com isso, tanto no processo anterior como nesse [atual], nós propomos algumas formações – não necessariamente estávamos dando aulas no Cita em 2018 –, mas o nosso projeto contemplava a sede. Havia oito oficinas que tinham a ver com a sede e com nosso processo do dia a dia; elas estavam sendo “bancadas” [financiadas] dentro do nosso projeto, como uma coisa maior. Agora, nesse projeto que é [voltado] para montar o espetáculo novo. O projeto está sendo todo de formação. Tivemos muitas horas de formação e acredito que 90% das formações são

compartilhadas, são abertas ao público. É uma forma de conseguirmos continuar nesse processo de compartilhamento.

A partir da criação de ações artístico-pedagógicas, os grupos se defrontam com uma perspectiva de retroalimentação no trânsito de suas proposições e o que delas é gerado, tanto internamente para cada um e cada uma que integra o coletivo quanto para o próprio grupo como corpo coletivo. Lui Seixas, do Grupo Folias d'Arte, dialoga com essa perspectiva:

Ao mesmo tempo o próprio processo do teatro de grupo e o processo de pesquisa é um processo formativo em si. Para quem está fazendo parte do processo. [...] É também um processo formativo nesse sentido da coletividade, de entender o processo do grupo, de entender essa autonomia individual dentro do trabalho para poder propor e investigar junto. E acaba sendo como consequência também esse processo de organização do próprio coletivo. É a partir da convivência, da relação e da troca com pessoas novas também. Porque estamos chamando algumas pessoas para podermos também respirar esse ar e ao mesmo tempo trocar o ar que a gente respira. Para que esse processo seja também um processo de formação tanto das pessoas quanto o nosso, constante.

Essa formação de integrantes dos grupos se materializa também na fala de Harry de Castro, da Companhia Teatro da Investigação – CTI, quando nos relata sua experiência e o processo de entendimento de si como ator, de acordo com o que o próprio coletivo lhe ofereceu como desenvolvimento artístico-pedagógico:

Eu mesmo alguns anos atrás falava que não era ator, porque tinha medo dessa palavra, pelo simples fato de não ter feito nenhum curso [regular], de não ter estudado nada [formalmente]. Apesar de que fiz [teatro] na escola quando eu era criança. Tenho referências televisivas de atores. Na televisão, existem muitos nomes que eu descobri somente depois que foram do Teatro de Arena e acabei

descobrimo o Umberto Magnani, que eu via [na novela] *Laços de família* todo dia, e depois soube que ele foi do Teatro de Arena. Essa é minha formação também [mas de referência de vida]. Não enquanto [formação de] ator, com Brecht como vocês têm essa base teórica. Mas é minha formação como artista, que tenho, trago isso também dentro. Eu acredito que a CTI [Companhia Teatro da Investigação] também me formou nesses sete anos. Hoje – claro que ainda com um pouco de receio – eu posso dizer que sou ator. Porque já estamos juntos na sexta peça do grupo. Mesmo sendo músico, eu já posso me incluir no universo do teatro. Então é algo muito familiar e eu não precisei de nenhum curso. Brisa não me deu nenhum curso, Geovane não me deu nenhum curso, fui aprendendo com essa família a me formar mais, a trazer minhas referências também, trazer o que tenho de vivência. Vamos criando, somando e trazendo um diferencial para o que é um grupo de teatro, o que é a CTI [Companhia Teatro da Investigação] ou o que é um grupo de teatro, essa nossa formação de vida e que forma esse grupo de teatro.

Diferente de Dêssa Sousa, Harry de Castro comenta que não houve uma participação pessoal em oficinas com outros integrantes do coletivo do qual faz parte. Aqui se identifica um indício da variedade dos padrões internos de formação, mas que reforça a ideia de que os processos artísticos do grupo são também pedagógicos. Também colaborando com a perspectiva de que a convivência forma o próprio grupo, Miguel Rocha, da Companhia Teatro de Heliópolis, reflete sobre o que caracteriza a existência cotidiana de um coletivo que inclui seus desafios e contradições:

Essa semana, não é mentira, estávamos conversando um pouco sobre a ideia de grupo, às questões que são colocadas e como é possível resolvê-las, por ser um “casamento” em alguma medida. Viver em grupo é bem difícil. Ao mesmo tempo, é como eu sempre falo, é a mesma ideia das delícias e dores de se ter uma sede. A mesma coisa que eu acredito que seja o grupo, por ter um momento de encontro em que estamos juntos e de felicidade, de encontros de ideias

e contrapontos, também. Encontros e desencontros também de ideias, isso é importante. O Davi [Guimarães] surgiu esses dias com a frase “teatro é acúmulo de desgosto, acumular desgostos”. Não sei se “desgosto”, mas penso que faça parte das dificuldades de fazer o teatro, de serem, de estar em grupo todos os dias e se superando. Porque as dificuldades são enormes, desde o âmbito financeiro, das ideias, de estar junto, muitas questões que poderíamos colocar aqui de grupo.

A cada pesquisa há experimentações de treinamentos de técnicas corporais diferentes, procedimentos de criação de cenas, mergulhos em referenciais teóricos sobre o tema da pesquisa artística, mas também sobre técnicas e expedientes da cena. A cada passo do grupo, é como se houvesse a inauguração de um novo momento do núcleo artístico, por serem assimiladas novas camadas em sua constituição; outras são revisitadas, atualizadas e até descoladas do que havia antes.

Harry de Castro exercita suas práticas de atuação, ao se entender como ator, a cada processo de montagem de espetáculo e também em cada apresentação realizada, criando seu repertório pessoal a partir da observação de seus companheiros e companheiras de grupo nos processos e em cena, bem como ensaiando, propondo cenicamente, experimentando quando realiza as apresentações, recebendo retornos de colegas e do próprio público.

A potência dos processos de formação e criação também é atrelada ao entendimento prático da capacidade e possibilidade de cada indivíduo ser e agir como sujeito no e com o mundo, sendo um modo que pressupõe uma libertação que se instaura como processo, enfrentando a manifestação da consciência oprimida, condicionada a determinadas funções e lugares, e se fazendo no trânsito entre o eu e o coletivo, a própria individualidade e a possibilidade de crescimento individual a partir do coletivo e do coletivo a partir da própria ação individual.

A ação praticada pelo coletivo pode ser lida também pela vertente pedagógica, já que esta contém em si o processo que desenvolve

conhecimento não só entre seus integrantes, mas também, como mostramos, estimulado e compartilhado com as pessoas que estiverem em contato com o coletivo. Compartilhar suas pesquisas por meio de atividades artístico-pedagógicas, como oficinas, é um modo muito utilizado pelos grupos para revisitarem seus materiais, seus caminhos de criação e práticas. Do ponto de vista da ação cultural, não pressupõe, em geral, um resultado, mas contém em si uma intencionalidade presente.

Ainda que haja a possibilidade de uma pessoa que participou de uma oficina integrar o grupo futuramente, não se trata de um objetivo do grupo; em geral não se realizam essas ações com esse foco, pois, adotando-se essa forma, seria reproduzida, possivelmente, a prática das audições comuns no meio do teatro comercial, o teste como forma do encenador e/ou produtor arregimentar um elenco e equipe.

O processo de formação, a partir do contato com as ações dos grupos, é refletido na fala de Joka Andrade, integrante do coletivo Bando Trapos, que vivenciou sua experiência de formação pelo contato com a Trupe Artemanha, onde foram desenhados caminhos para sua trajetória artística:

Houve um momento que eu estava vindo para São Paulo, [chegando na cidade] fiz escola Cita [antigo Centro de Investigação Teatral Artemanha]. E depois foi um momento de passar [o que aprendi] e eu comecei dar aula de teatro, foram três anos. Era muito gratificante. Existem coisas de 2001 que lembrei recentemente e que [só] estou entendendo hoje: o que aquele diretor [na formação] me falava e que eu estava tentando passar para outra pessoa. Depois desses três anos, pensei que eu estivesse precisando beber mais [de outras fontes], foi quando começaram os processos Bando [Trapos].

Há um legado do teatro de grupo da cidade de São Paulo que é nutrido a cada ação dos coletivos, formando gerações e atualizando suas práticas em diálogo com outros momentos e procedimentos. Existe um ciclo que alimenta a sobrevivência do teatro de grupo

na cidade quando novos artistas são formados nesses processos, integram ou criam coletivos e passam também a compartilhar os saberes. O relato de Joka Andrade sobre suas experiências é complementado por sua companheira de grupo, Dêssa Sousa, que apresenta as circunstâncias da formação do Bando Trapos.

Por que que o grupo de teatro tem uma sede? Acredito que seja esse lugar da necessidade de estar junto, de ter esse espaço-tempo, é para construir, formalizar, colocar vida nessas ideias. Mas penso que até diante da fala do próprio Caio, quando ele começou a falar dessa conversa [apresentando a pesquisa], eu vejo o Bando Trapos, quando eu olho para a nossa história em relação à sede, eu a vejo um pouco como uma espécie de um legado. A Trupe Artemanha ocupou em 2011 um espaço abandonado [onde atualmente é o Cita], com o intuito de fazer uma escola de teatro, desenvolver uma escola de teatro dentro do projeto. Eu acredito que isso é muito incrível, o quanto isso reverberou, o quanto isso virou um ciclo. Mesmo assim, porque era um projeto em que a ideia era “vamos montar uma escola e dessa escola a gente vai reverberar dentro de um território”.

Como a própria integrante do grupo já relatou anteriormente em entrevista, o trabalho de formação com oficinas é um traço muito presente no coletivo que resultou na aproximação de muitas pessoas de seus processos; por meio disso, algumas passaram a integrar o coletivo, como ela também relata como um caminho pessoal. Adiante, Dêssa Sousa narra a transição da Trupe Artemanha para um novo coletivo que veio a se chamar de Bando Trapos, o processo de continuidade é fruto do amadurecimento da própria dinâmica interna e dos e das integrantes que na época ainda eram novos no coletivo de origem, a Trupe Artemanha.

[...] nós nos envolvemos de uma certa forma que quando o Luciano [Santiago], o fundador da [Trupe] Artemanha, resolveu sair de São Paulo e falou “meu, quero ir embora para o nordeste, quero pesquisar e viver lá”... Desde 2013, quando ele começou a pensar nessa

ideia, nos vimos sozinhos. Mas em 2014, quando ele foi embora, entendemos que éramos só nós mesmos. O Bando Trapos é muito louco, porque somos uma dissidência, nos vimos com uma puta de uma sede importante [o Cita], com um trabalho incrível iniciado, uma ocupação [cultural] importante na cidade e já com um trabalho começado. Começando, pois em três anos só tínhamos conseguido começar um trabalho. Ao mesmo tempo, nós éramos um grupo, mas pensávamos: “o cara que era o criador do grupo foi embora. Não somos mais o Artemanha, não temos como falar: somos o Artemanha 2 que ficará aqui [em São Paulo, no Cita]”. Somos uma dissidência, recebemos como se fosse um bastão, “toma aí, vai que vai, força na peruca”. Foi esse processo de formação na raça. Mesmo assim, ficamos dois anos, quase três anos sem conseguir [a aprovação de] um [projeto de] fomento, porque de repente nós éramos um grupo novo. Nascemos como um coletivo de quinze anos e de repente éramos um grupo novo, com uma sede para cuidar. Ao mesmo tempo, quanto esse processo nos formou como coletivo e o quanto a partir daí criamos um pensamento [de grupo, de espaço cultural]. Brincamos, “o teatro nos deu esse pontapé” para o que o Cita é hoje, um espaço imenso, com dez coletivos, com pensamentos diferentes, com informações, coisas diferentes acontecendo. Oitenta por cento disso foi o Bando Trapos que fez, pois foi a partir dos nossos projetos que as coisas iniciaram. Acredito que venha daí essa questão do legado.

A partir das experiências que cada integrante do grupo adquire e desenvolve como percurso pessoal, o corpo coletivo pôde se reestruturar e dar continuidade ao trabalho iniciado. Como se estivesse marcando uma nova etapa de sua existência conjunta, fundam um novo núcleo artístico, o Bando Trapos, que carrega consigo o legado da Trupe Artemanha e possibilita um novo olhar para si, estabelecendo novos parâmetros e escolhas a partir do que existe como conjunto naquele contexto histórico-espacial em que está inserido.

Esse processo de constituição de novos coletivos é constatado quando nos atentamos aos antecedentes de sua criação, por vezes

Figura 40 – Público participando de atividade no Cita, na região do Campo Limpo



Foto: acervo do grupo

ligados a processos artístico-pedagógicos, como oficinas organizadas por eles ou mesmo por integrantes de um grupo buscando se dissociar para buscar outros espaços e arranjos de atuação, mas que continuam em comunhão com as experiências de aprendizagem vivenciadas no teatro de grupo e tendo este como seu chão comum, sua base de trabalho.

Como afirma o pesquisador Narciso Telles (2008, p.33), ao longo de sua história, o grupo estabelece seus pressupostos técnicos, que fazem com que os e as integrantes do coletivo, de certa forma, se especializem em determinados procedimentos e funções graças, muitas vezes, à afinidade dos indivíduos por uma certa área de atuação ou pesquisa específica. Nas palavras do autor, “por exemplo, quando um ator desenvolve mais seu trabalho corpóreo-vocal. Isto faz com que, na maioria dos coletivos, a dimensão pedagógica, ou seja, as oficinas sejam ministradas por cada membro do grupo a partir de sua especialidade e não pela coletividade” (ibidem, p.33). Essa ideia é reforçada por Lui Seixas, do Grupo Folias d’Arte, quando compartilha o modo de organização dos cursos livres de teatro que o grupo tem promovido:

Fizemos um curso livre de teatro para quem tinha vontade de começar ou que tinha alguma experiência e queria continuar. A partir do desenvolvimento da pesquisa de cada um [que integra o grupo], passando por jogos teatrais, por música, por *viewpoints* que a Marcela e a Clarissa têm mais domínio da técnica. [...] a discussão foi a partir da experiência e de como fazermos o curso livre de teatro do [Grupo] Folias. Não é um curso livre de teatro em si, é um curso livre do Folias, pensando que o Folias é aquela coisa [conjunto, coletivo com uma configuração] naquele momento. Aquelas pessoas têm um pouquinho de técnica, têm um pouquinho de teatro, de teatro de grupo, de cuidar do espaço, de relação, têm um pouquinho de pensamento, um pouquinho de relação com as notícias e de relação com a política.

No seio do coletivo, os indivíduos aprimoram seus estudos práticos e teóricos dentro das bases do grupo, mas também encontram impulso para o desenvolvimento de suas características individuais, que, além de retornar para o coletivo, também se desdobram em atividades externas a ele graças à colaboração com outros grupos,

Figura 41 – Público participando de atividade na sede da Companhia de Teatro Heliópolis



Foto: acervo do grupo

instituições e uma multiplicidade de espaços e contextos de atuação. Para Narciso Telles (2008, p.33), podemos perceber que se instaura a dinâmica de “uma pedagogia da diferença na valorização do outro, como o outro, e aberta à multiplicidade de olhares e fazeres por seus parceiros de grupo”, entendida como aquela que nasce de contextos em que as diferenças geram processos e as diferentes partes trabalham de forma cooperativa.

Possibilidades não formais de educação: ação artístico-pedagógica como ampliação de horizontes educativos e teatrais

Quando se fala em educação, ações pedagógicas, processos formativos, geralmente existe uma associação instantânea entre essas expressões e a escolarização, o sistema educacional, o aprendizado de conteúdos, disciplinas e o conhecimento. O discurso que a escola é o espaço exclusivo da educação está presente fortemente no imaginário social, por consequência, tudo que se localiza fora dos muros da escola não é considerado como educação. Com isso, tudo o que existe de possibilidades de ensino-aprendizagem que não esteja inserido no contexto formal e regular de educação parece não pertencer à área da educação, excluindo-se o que ocorre em espaços não formais, ou mesmo dentro da escola de maneira não disciplinar, fora dos limites da grade curricular, extracurricularmente.

A partir do entendimento e desenvolvimento da pedagogia social¹¹ (Silva, 2016), podemos observar em outras formas, espaços e

11 Para o professor Roberto da Silva (2016, p.189), a partir de uma leitura com base freiriana, “A pedagogia social e suas práticas – sejam elas educação social, popular ou comunitária – pressupõe o entendimento de que educação se faz ao longo de toda a vida, em todos os espaços e que todos nós somos potenciais educadores. Nenhum espaço, seja público ou privado, e nenhum grupo social, qualquer que seja sua capacidade econômica ou nível de escolaridade pode prescindir da pedagogia social, especialmente nestes tempos de intensas transformações nas relações em todas as instâncias e estruturas sociais”.

ações, independentemente de seu contexto de aplicação, possibilidades educativas, identificar intencionalidades e práticas pedagógicas. Dessa maneira, há brecha e fôlego para se entender a dimensão mais abrangente da educação que extrapola os muros da escola e que não é contida pelas grades disciplinares. Encontra-se um vasto campo que não se restringe tampouco a processos reprodutivistas e hegemônicos, ou como o educador Paulo Freire (1994) nomeia, a educação bancária.¹² Para a educadora Valéria Aroeira Garcia (2005, p.20 apud Moraes, 2021, p.18),

Criou-se um discurso de que o saber vinculado pela educação formal é crítico, por ser racional, científico, por ter referências e ser pautado no conhecimento científico. E o saber que não é da escola é ingênuo, por ser fundamentado na observação, na tradição, na oralidade e ser sensível aos argumentos da ciência, “comprobatória de verdades”.

No Brasil, a educação formal possui uma organização estabelecida a partir de regulamentações e é realizada em locais específicos, podendo ocorrer no espaço escolar ou universitário, para a promoção e garantia ao acesso dos cidadãos e cidadãs a uma determinada base de conhecimentos preestabelecidos pela legislação.

No país, a educação básica, que compreende a educação infantil, ensino fundamental e médio, é um direito, consistindo em dever obrigatório dos responsáveis por menores de idade sua matrícula e estudos em instituição escolar regular até a maioridade. A educação nacional é estruturada por etapas, que compreendem anos seriados a ser cumpridos na formação dos indivíduos de acordo com sua idade, possibilitando o desenvolvimento de suas competências para,

12 O educador Paulo Freire apresenta e critica a ideia de educação bancária em seu livro *Pedagogia do oprimido*, publicado em 1968. Com esse termo, o autor pretende representar um modelo de educação no qual o professor deposita no aluno o conhecimento, dessa forma, o primeiro é aquele que detém e transfere o conhecimento, e o segundo é aquele que, como um recipiente, está de forma passiva recebendo o conteúdo.

principalmente na atualidade, poder ser assimilado como mão de obra no mercado de trabalho.

É dever do Estado oferecer educação à população, e sua responsabilidade é compartilhada pelo Poder Executivo nos âmbitos federal, estadual e municipal, por meio do Ministério da Educação, secretarias estaduais e municipais. O direito à educação é concretizado e ordenado pelo sistema educacional brasileiro, sendo este composto por um conjunto de diferentes instituições e entidades, públicas e privadas, bem como ações diversificadas e iniciativas amparadas e previstas por instrumentos legais criados, executados e fiscalizados por diversos órgãos com essas atribuições.

A educação formal é apresentada, pela socióloga Maria da Glória Gohn (2006, p.30 apud Moraes, 2021, p.13), como aquela que “requer tempo, local específico, pessoal especializado, organização de vários tipos (inclusive curricular), sistematização sequencial das atividades, disciplinamento, regulamentos e leis, órgãos superiores etc.”. A pesquisadora também destaca que, usualmente, divide-se a educação por idade/classe de conhecimento e que ela tem caráter metódico. A escola, como espaço que materializa a educação formal básica, possui essas características elementares para seu funcionamento.

A escola no país, como espaço físico, é o equipamento que mais aproxima as políticas públicas do cotidiano da sociedade, estando presente nas mais diversas localidades com enorme capilaridade.¹³ Em comparação com as estruturas e instalações de outras áreas, com grande presença de equipamentos públicos e importância nas

13 De acordo com o Censo Escolar 2021, divulgado pelo Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (Inep), o Brasil conta com 178.370 escolas de educação básica. Desse total, a rede municipal do país é responsável por aproximadamente dois terços (60,2%). Do total de escolas de educação básica, percebe-se que as etapas mais ofertadas são os anos iniciais do ensino fundamental e a pré-escola, com 106.761 (59,8%) e 99.895 (56,0%), respectivamente. O ensino médio, por outro lado, é ofertado por apenas 29.167 (16,4%) escolas do país. Disponível em: <https://www.gov.br/inep/pt-br/areas-de-atuacao/pesquisas-estatisticas-e-indicadores/censo-escolar/resultados/2021>. Acesso em: 1 maio 2022.

políticas públicas do Estado¹⁴ brasileiro, a abrangência e capilaridade das escolas é proporcionalmente muito maior.

A escola é um ponto de referência, de localização, de centralidade nas comunidades; participa direta e indiretamente do cotidiano do lugar. Com isso, historicamente, ela passa a assumir outros papéis que não apenas da escolarização – o que já seria bastante coisa –, recebendo demandas de saúde pública, como as campanhas de vacinação infantil, ações de segurança alimentar, com o fornecimento de merenda, acompanhamento dos conselhos tutelares, questões de convivência, ou até mesmo sendo espaços que acolhem as sessões da Justiça Eleitoral em períodos de eleição, no exercício democrático de direito da sociedade brasileira.

Os primeiros passos na direção da função social da escola pública no Brasil podem ser observados voltando nossos olhos para a época em que o modelo de escola pública foi pensado no país. No período de Getúlio Vargas, na chamada Era Vargas (1930-1945), conforme afirma o pesquisador Amaro Vieira (1995), a escola pública foi pensada para atender aos filhos da classe trabalhadora, com a contrapartida de que essa classe custeasse – por meio dos impostos pagos – as políticas sociais a serem desenvolvidas pelo Estado brasileiro, traço este que ainda podemos observar na atualidade.

Com isso, a consolidação da escola como espaço que agrega outras demandas ocorre no Brasil ao longo dos últimos setenta anos, a partir de uma linha de ações sociais realizadas dentro da escola, chamadas de políticas compensatórias. Tais ações sociais incluem oferecer merenda escolar, material didático, transporte, uniforme, assistência médica e odontológica. O poder público concebeu a

14 A Pesquisa Nacional de Saúde (PNS), realizada pelo Ministério da Saúde em parceria com Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), coletou informações sobre a Atenção Primária à Saúde (APS) no Brasil. Os dados revelaram que o país, em 2020, contava com mais de 42 mil unidades básicas de saúde, 44 mil equipes de Saúde da Família e 1.229 equipes de Atenção Primária atuando no território nacional. Disponível em: <https://aps.saude.gov.br/noticia/10136#:~:text=Atualmente%2C%20o%20Brasil%20tem%20mais,Aten%C3%A7%C3%A3o%20Prim%C3%A1ria%20atuando%20no%20territ%C3%B3rio>. Acesso em: 1 maio 2022.

regulamentação para suplementar as atividades dos setores, sendo para sua efetivação o pressuposto básico da matrícula e frequência da criança e do adolescente em escola pública, possibilitando dessa forma que todos os programas sociais governamentais – federais, estaduais e municipais – tivessem acesso pela população de acordo com sua inserção na escola.

Nessa perspectiva, a escola, de fato, constitui o principal instrumento para a execução das políticas sociais e setoriais, que têm na inclusão social, na formação para a cidadania e na redução das desigualdades sociais os seus três pilares de sustentação, além de continuar exercendo hoje as funções educativas da educação formal.

Nesse sentido, podemos aproximar a escola ao que já falamos sobre as sedes dos coletivos alinhados com o teatro de grupo. A base para essa aproximação está sustentada pela primeira ser lida como polo agregador de um leque diverso de atividades, e a segunda, como agente que atua em diversas frentes, ambas agindo para além de suas atividades e áreas de atuação matriz, respectivamente, educação e teatro.

O que difere a escola formal da ação que o teatro de grupo realiza em seus espaços físicos, na perspectiva de seu imbricamento com a pluralidade de demandas nos contextos socioespaciais, é de início a associação direta, no caso da escola, com a administração pública. Essa relação gera para a escola uma formalização e rigidez que, ao mesmo tempo, possibilita algum recurso público para sua manutenção e conexão com os programas e iniciativas públicas e privadas, mas também grandes desafios institucionais que convertem a operacionalização de ações locais, mesmo que pequenas, em desgastantes tarefas.

Como nos oferece Ana Carolina, do Coletivo Estopô Balaio, relatando um episódio simbólico da relação de um equipamento público educacional (Centro de Educação Unificado – Três Pontes) com a comunidade local do Jardim Pantanal, na Zona Leste da cidade de São Paulo. As constatações da atriz ocorreram no período em que o coletivo estava com seu primeiro projeto aprovado pelo Programa de Valorização de Iniciativas Culturais – VAI e tentando realizar atividades no local:

Nesse momento, percebemos a dificuldade dos moradores de irem para o CEU [Centro de Educação Unificada] Três Pontes. Eles não ocupavam o CEU nessa época, quem ocupava eram as crianças. Mas os pais delas não frequentavam, poucos jovens utilizavam o equipamento, muitas pessoas não usavam. Nós realmente entendemos [que, para viabilizar a realização de um projeto com oficinas pelo VAI que o Coletivo Estopô Balaio havia sido contemplado,] a estratégia seria alugarmos uma sede para ser realmente um espaço nosso. Existiam muitas questões na época, na gestão [municipal] de [Gilberto] Kassab [2006-2012], você imagina que a coisa não era tão simples. A enchente [que fez o bairro ficar submerso durante três meses] tinha acabado de acontecer, e o CEU [Três Pontes] não abrigou as pessoas. O CEU tem um primeiro andar [suspensão], e as pessoas pediram abrigo. O equipamento não abrigou ninguém, dizendo que era por ter sido recém-construído e que estava cheio de computadores, cheio de coisas e tinham medo de que fosse saqueado. Enfim, isso foi o erro, o grande erro, o grande erro da história [cometido pela gestão pública na relação com a comunidade local], porque fez com que todos os moradores [do Jardim Pantanal] olhassem para o CEU [Três Pontes] como um oásis, “ele é uma miragem”, “ele não serve pra gente”. E isso aconteceu e a gente sentiu isso por uns dois anos, quase três anos.

Em relação ao teatro de grupo, não sendo parte da administração pública ou subordinada legalmente a ela, possui maior liberdade para agir, pensar, elaborar e atuar de forma emergencial e/ou insurgente do que a escola regular pública e privada, porém não conta com recursos frequentes para a manutenção de suas atividades e espaço físico. Seus processos de articulação e parceria com o poder público são, por vezes, mais demorados ou impossibilitados por não integrar a esfera pública, ou nem mesmo uma organização legalmente constituída.¹⁵ Essas possibilidades e limitações entre os papéis

15 A representação jurídica dos grupos foi possibilitada a partir da iniciativa dos coletivos paulistas para a criação da Cooperativa Paulista de Teatro, no final da

Figura 42 – Cena do espetáculo *A cidade dos rios invisíveis*, do Coletivo Estopô Balaio, as margens do rio Três Pontes



Foto: acervo do grupo

dos espaços públicos escolares e os espaços culturais dos grupos continuam sendo exemplificadas por Ana Carolina, do Coletivo Estopô Balaio, quando menciona que

[Nós do Coletivo Estopô Balaio] temos feito muita coisa [no Centro de Educação Unificada – Três Pontes], é um equipamento que utilizamos, mas de fato a nossa sede é o principal equipamento [cultural da região] porque também acaba sendo mais fácil para os grupos [utilizarem]. A caixa de som está aqui, é tudo mais simples. Eu preciso de uma fita, está aqui, não é tão burocrático. Às vezes, rolam essas “tretas” de você chegar lá [no CEU Três Pontes] e você falar: “Eu tenho um ensaio marcado aqui na sala do CEU” e um funcionário do CEU dizer: “Ah, ninguém me avisou”. Você imagina o desgaste disso tudo? Os grupos residentes [da Casa Balaio] que poderiam também estar ocupando o CEU, preferem estar conosco. E inclusive em 2019, aconteceu uma grande questão com o [Programa] Vocacional do [CEU] Três Pontes que pediu abrigo para a

década de 1970. Verifique mais informações e referências sobre a Cooperativa Paulista de Teatro em Mate (2009).

[nossa sede] Casa Balaio, porque ocorreu uma briga com a gestão [do equipamento público]. Um segurança expulsou um aluno de sala e eles [participantes da turma do Programa Vocacional] disseram “nós não voltamos pra cá”, e com isso o Vocacional [que é um programa público municipal de formação artística] aconteceu na Casa Balaio, não aconteceu no CEU Três Pontes [equipamento público municipal]. Eles [da turma do Vocacional] fizeram aula na nossa laje, onde tem a caixa d’água e é um espaço aberto. Eles ocuparam esse espaço porque embaixo [na sala de ensaio] sempre havia outros grupos utilizando [...]. Queremos deixar bem uniforme [o piso desse espaço] e realmente fazer uma sala de ensaio, principalmente por causa dessa experiência que tivemos com mais de um semestre com o [Programa] Vocacional utilizando aquele espaço.

Ana Carolina ainda completa seu pensamento dizendo como as opções feitas em determinados momentos constroem o olhar e relação que os equipamentos públicos oferecem para a população de seu entorno e as barreiras que vão sendo criadas por estruturas e níveis da administração, o que indiretamente fomenta a busca por alternativas táticas para o atendimento das demandas que surgem:

Com isso, não é que não façamos nada no CEU [Três Pontes], mas nunca é uma relação tão fácil por muito tempo. Sempre rola um outro problema e acabamos tendo esse desgaste. Para nós, é muito mais fácil [termos uma sede administrada por nós]. Realmente, o nosso sonho, o nosso planejamento é que essa sede [Casa Balaio] seja um espaço compartilhado que não é a sede só do [Grupo] Estopô Balaio. [...]

A educação formal se materializa na escola, como já falado, mas também está presente – como direito, de forma facultativa – em outros níveis, como no ensino técnico profissionalizante e no ensino superior. Todos os cursos regulares desenvolvidos nos ambientes formais partem de modelos preestabelecidos, possuem conteúdos, estruturas e objetivos formatados e registrados de acordo com

diversas regulações. Do ponto de vista dos conteúdos e práticas, a educação formal tenta a todo momento adaptar seus currículos, seus formatos e sua atividade para um diálogo mais próximo da sociedade, no sentido de diminuir as disparidades entre a realidade que é constatada pela comunidade escolar e o que teoricamente é veiculado nos cursos. Mas se trata de processos legais complexos que carregam consigo tempos alongados. Isso dá às iniciativas um caráter de atraso e também de dependência das pessoas que estão nos cargos de gestão e nas várias funções que compõem os níveis do sistema educacional brasileiro, desde os altos cargos até educadoras e educadores, passando pelas diversas áreas.

Assim como no teatro de grupo, em que os coletivos possuem escalas diferentes de envolvimento com a comunidade do entorno, bem como têm atuações políticas diversificadas, a escola também apresenta esse traço. Mesmo que estejam subordinados às diretrizes e regulações nacionais, os agentes escolares operam no cotidiano de formas diversas, não sendo na prática um ponto unânime a ideia de uma escola atuante na sua relação com a comunidade e com o mundo, como ato de liberdade, como o educador Paulo Freire apresenta em seu legado.

Para o pesquisador e programador cultural Edson Moraes (2021, p.14), “os currículos escolares tradicionais possuem mecanismos que evidenciam a desigualdade social, conservam as estruturas vigentes da nossa sociedade, servem aos interesses dominantes e possuem direcionamentos políticos”, apresentando, dessa forma, um discurso escrito pelo poder e estabelecido com objetivos que não são neutros nem despretensiosos do ponto de vista da estrutura social da qual estão a serviço. O pesquisador, considerando as várias discussões sobre o tema, sugere a importância de se observar “nesse sentido, as atuações dos educadores em relação aos currículos e a realidade local” (ibidem, p.14), o que torna determinante o modo como serão trabalhados na prática em sala de aula.

Além das fronteiras da educação formal

Nos aproximamos até esta parte do percurso da concepção da educação formal. Com isso, podemos partir para o entendimento do que vêm a ser as práticas educativas que se localizam para além dessa educação. Quando se denominam tais práticas desenvolvidas fora do ambiente formal como práticas da “educação informal”, denota-se a informalidade e associa-se a falta de organização e sua frouxidão, aparentando a ausência de uma estrutura e sistematização. Isso gera um discurso que se configura por invalidação e desvalorização do que esteja localizado além do que se identifica como educação formal. Uma prática educativa que não esteja situada no ensino formal, poderá encontrar amparo conceitual na educação não formal e/ou na educação informal.

Quando se utiliza o termo educação informal, conceitualmente, está-se referindo a uma modalidade de educação que “possui saberes sensíveis que envolvem o corpo, o espírito, as heranças culturais, a cosmologia. Por certo, a educação informal caracteriza-se pelos diálogos, pela ancestralidade e, sobretudo, pela interação das pessoas” (Moraes, 2021, p.20). Esta se realiza em espaços e momentos espontâneos de interação social, sendo praticada de forma livre e sem prescindir do acesso ao ensino escolarizante, por ser uma atividade em que as práticas intelectuais se dão de forma cotidiana, circunstancial, não necessariamente continuadas.

Para o artista e pesquisador Francisco de Sousa Lima (2014, p.45), a educação informal “define o conhecimento circunstancial e não sistematizado, inerente à educação familiar, religiosa, dentre outras relações entre os seres humanos”. Esta é a ideia que parece mais se aproximar da reflexão de Paulo Freire (2018, p.96) quando diz que “os homens se educam em comunhão, mediatizados pelo mundo”. Quem ensina e quem aprende estão simultânea e afetuosamente em relação, e o saber se constrói a partir de uma troca aberta por meio de sua relação no mundo.

A educação informal carrega certa proximidade com a não formal, pois ambas se manifestam por uma multiplicidade de

possibilidades, não havendo um padrão fixo e nem mesmo um currículo definido. Porém, a educação não formal possui intencionalidade e, com isso, um desenho de percurso, está em constante movimento no sentido de ser, de acordo com Edson Moraes (2022, p.16), “impulsionada pelos desejos e processos criativos dos educadores e acontece em muitos lugares onde prevalece os sonhos sem a supervisão do Estado”. Complementando essa ideia, a pesquisadora Maria da Glória Gohn (2010, p.46-7 apud Lima, 2014, p.45) salienta que:

Na educação não formal, as metodologias operadas no processo de aprendizagem partem da cultura dos indivíduos e dos grupos. O método nasce a partir da problematização da vida cotidiana; os conteúdos emergem a partir dos temas que se colocam como necessidades, carências, desafios, obstáculos ou ações empreendedoras a serem realizadas. Os conteúdos não são dados *a priori*. São dados no processo. O método passa pela sistematização dos modos de agir e pensar o mundo que circunda as pessoas. Penetra-se, portanto, no campo do simbólico, das orientações e representações que conferem sentido e significado às ações humanas. Supõe a motivação das pessoas que participam. [...] como há intencionalidade nos processos e espaços da educação não formal, há caminhos, percursos, metas, objetivos estratégicos que podem se alterar constantemente. Há metodologias, em suma, que precisam ser desenvolvidas, codificadas ainda que com alto grau de provisoriedade, pois o dinamismo, a mudança, o movimento, a realidade, segundo o desenrolar dos acontecimentos são as marcas que singularizam a educação não formal.

As experiências que não são priorizadas na educação formal são valorizadas e contribuem para os percursos pedagógicos da educação não formal. Esta se constitui por variados impulsos que emergem de diferentes maneiras. Por seu caráter mais flexível e dinâmico, muitas vezes seu diálogo com o cotidiano é mais direto e faz com que se encontrem fissuras no sistema para agir em oposição ao poder dominante. “São iniciativas das mais diversificadas, que tentam dar conta de suprir as lacunas deixadas pelo ensino formal devido ao seu

complexo sistema, que em muitos casos engessam os mecanismos de aprendizagem” (Lima, 2014, p.44).

No teatro, são diversas as experiências de formação que artistas tiveram junto de processos não formais de ensino, uma vez que nessa modalidade encontram liberdade de escolhas, amplitude de experiências e contato com saberes diversos a partir de seus interesses. Estes buscam espaços apropriados para determinadas práticas artísticas, o trânsito com saberes populares ou de outras áreas, experimentações artístico-pedagógicas mais fluídas quanto às pesquisas, aos conteúdos e às durações, por exemplo. Nesses processos, não há conteúdos obrigatórios e grades curriculares limitantes, como em cursos regulares das instituições tradicionais de ensino, que proporcionam titulações específicas e validadas pelo Ministério da Educação e pelo Ministério do Trabalho para o exercício de atividades profissionais na área.

Figura 43 – Companhia de Teatro Heliópolis em atividade de estudo acompanhada pelo dramaturgo Evil Rebouças



Foto: acervo do grupo

Existem instituições de ensino de teatro que optaram por não seguir as diretrizes exigidas pelos ministérios para enquadrar seus cursos como formais, esse é o caso da Escola Livre de Teatro de

Santo André¹⁶ e a SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco,¹⁷ por exemplo. Dessa forma, ganhando em liberdade pedagógica, podem se valer de aspectos da formação profissional regulamentada, mas não obrigatoriamente. Em casos como esses, o registro profissional de seus egressos é viabilizado por meio do reconhecimento da formação via sindicato da categoria, no caso de São Paulo, sendo de responsabilidade do Sindicato dos Artistas e Técnicos de Espetáculos e Diversões do Estado de São Paulo (Sated-SP, fundado em 1934).

Esse processo realizado pelo Sindicato também se aplica ao reconhecimento da formação a partir de experiências teatrais pedagógicas em diversos contextos e da prática profissional por meio da análise de documentos comprobatórios, o que possibilita um olhar para essa formação alternativa ao ensino formal e que é muitas vezes o principal meio de aprendizagem na área.

Nesse sentido e como já trazido por relatos anteriores de integrantes de coletivos do teatro de grupo, podemos encontrar inúmeros processos pedagógicos de formação de artistas desenvolvidos pelos grupos na perspectiva da educação não formal. Eles são

16 A Escola Livre de Teatro foi fundada em 1990, com apoio da prefeitura de Santo André, e é um espaço de formação público. No blog da instituição, podemos ler em seu histórico que “O objetivo fundamental era muito simples: construir o embasamento, algo que permitisse passar para a comunidade os instrumentos necessários para se fazer teatro”. Nesse sentido, a palavra “livre” parecia o elo essencial que uniria dois conceitos tão complexos e muitas vezes de difícil conjunção: o de escola (a práxis do ensino) e teatro (uma práxis da arte). Disponível em: http://escolalivredeteatro.blogspot.com/p/historico_1.html. Acesso em: 1 maio 2022.

17 A SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco foi fundada em 2010, caracterizando-se como um projeto público. É mantida pelo governo do estado de São Paulo. De acordo com seu site, a escola adota como slogan “artistas que formam artistas”, o que demonstra seu objetivo de valorizar as experiências artísticas de seus formadores como equipes pedagógicas advindas do exercício teatral, que coordenam os processos de formação de seus estudantes e futuros profissionais do teatro sem necessidade de formação acadêmica. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/escola/historia>. Acesso em: 1 maio 2022.

realizados no seio dos coletivos do teatro, vêm formando gerações há décadas e remontam, historicamente, a uma das formas com que ocorre a aprendizagem no teatro. Segundo o importante pesquisador da pedagogia do teatro Arão Paranaguá de Santana (2000, p.24 apud Lima, 2014, p.24-5),

O aprendizado cênico cristalizou-se na história através do fazer e sobretudo fundamentado na instrução do mestre – procedimento que assegurou a existência de trupes e famílias de artistas. Inclusive nos momentos em que o teatro era uma atividade proibida pelo poder instituído –, estabelecendo a experiência dramática como fonte de saber.

A reflexão feita por Arão demonstra o forte potencial pedagógico existente nos processos artísticos desenvolvidos pelos artistas e coletivos, uma vez que o percurso da criação carrega em si um “planejamento prévio, com vistas a atingir sua concretização ao término”, como escreve o pesquisador Francisco Sousa Lima (2014, p.184-85). “Independente da poética e da estética do espetáculo nas quais se debruça em uma montagem, [o grupo de teatro] precisa estabelecer um percurso metodológico” (ibidem, p.184-185). Todos e todas que estão envolvidos nos processos de criação – em especial aqueles de caráter colaborativo desenvolvidos pelo teatro de grupo – terão como necessidade formular uma visão holística da obra em construção. Como Lima (ibidem, p.185) argumenta, “não se reduzindo, portanto, a apenas executar e pensar a sua especialidade dentro do processo de criação, esse procedimento lança os artistas-criadores na complexa relação entre individualidade e alteridade, a fim de concretizarem um objetivo em comum”.

A partir dessa relação do teatro com diversos processos de educação não formal, podemos perceber, de acordo com diferentes relatos de integrantes dos grupos e pelos apontamentos anteriores, que essa educação se mostra de variadas formas e com acentuada potência de ação e transformação. Ainda de acordo com a professora Maria da

Glória Gohn (2014, p.40 apud Moraes, 2021, p.80-1), a educação não formal se constitui como

[...] um conjunto de práticas socioculturais de aprendizagem e produção de saberes, que envolve organizações/instituições, atividades, meios e formas variadas, assim como uma multiplicidade de programas e projetos sociais. A educação não formal não é nativa, ela é construída por escolhas ou sob certas condicionalidades, há intencionalidades no seu desenvolvimento, o aprendizado não é espontâneo, não é dado por características da natureza, não é algo naturalizado. O aprendizado gerado e compartilhado na educação não formal [diferente da educação informal] não é espontâneo porque os processos que o produz têm intencionalidades e propostas.

A partir do breve percurso que pudemos realizar sobre essas modalidades de educação, podemos entender, de forma resumida, que em cada uma delas há um contexto em potencial para seu desenvolvimento, bem como características que nos possibilitam a diferenciação geral e uma atuação mais desenhada de quem orienta o processo de ensino-aprendizagem. Ainda com a colaboração de Maria da Glória Gohn (2006, p.29 apud Moraes, 2021, p.20), é possível compreendermos que, “Na educação formal, sabemos quem são os professores. Na não formal, o grande educador é o ‘outro’, aquele com quem interagimos ou nos integramos. Na educação informal, os agentes educadores são os pais, a família em geral, os amigos, os vizinhos, colegas de escola, a igreja paroquial, os meios de comunicação de massa etc.”.

Para o educador e pesquisador José Carlos Libâneo (2010 apud Moraes, 2021 p.15), ainda que haja uma pretensa segmentação, “a escola não pode eximir-se de seus vínculos com a educação informal e não formal”, uma vez que aquela está inserida em um contexto social onde as potencialidades educativas emergem contínua e cotidianamente. Para ele (ibidem, p.15), “por outro lado, uma postura consciente criativa e crítica ante aos mecanismos da educação informal e não formal depende, cada vez mais, dos suportes da escolarização”.

É quase inevitável não se cair em uma posição de separação total e ruptura entre essas dimensões do ensino, caso não sejam levadas em conta as diversas modalidades de educação e seu necessário e natural movimento de entrecruzamento. Essa postura somente contribui para a divisão da ação dos educadores, dos conhecimentos, das práticas, bem como para a dissociação das potencialidades que ocorreriam por meio do diálogo. Dessa forma, não se pode defender a negação da escola nem seu isolamento em relação à vida social (Libâneo, 2010, p.89 apud Moraes, 2021, p.15).

Percursos pedagógicos múltiplos na formação daqueles e daquelas do teatro de grupo

No teatro de grupo, podem-se observar traços impressos nos processos de escolarização por meio da educação formal, uma vez que aquelas e aqueles integrantes dos grupos buscam em instituições de ensino regular complementar suas formações e/ou validar suas trajetórias profissionais. Nesses processos, outras bases de conhecimento são acessadas e passam a fazer parte das reflexões e práticas dos indivíduos e, por consequência, dos coletivos. Outra parte de integrantes dos coletivos inicia suas trajetórias por meio da formação regular, em cursos técnico-profissionalizantes e nas universidades, e, como desdobramento dessa educação e das experiências que vão vivenciando, depararam-se com o teatro de grupo, constituindo novos coletivos ou se integrando àqueles já existentes.

Esse percurso não é linear e não compreende apenas os cursos superiores em teatro, nas licenciaturas e nos bacharelados. Cabe observar a baixa oferta de vagas nos cursos das instituições públicas que promovem essa formação específica na área teatral. Quando ocorre, a formação no ensino superior desses artistas, por vezes, é realizada em outras áreas, como letras, educação física, história, pedagogia, administração e diversas outras. Sendo exercidas diretamente ou não, essas formações servem como base de conhecimento para contribuir com o coletivo do teatro de grupo do qual o profissional faz parte.

A exemplo disso, temos aqueles e aquelas formados em administração que terão maior fluência e instrumental para lidar com as demandas financeiras do coletivo, ou mesmo questões jurídicas quando se trata de formação em direito, ou nas práticas corporais quando a formação é em educação física, fisioterapia e áreas ligadas ao corpo. Também aqui podemos relacionar a formação técnico-científica ao próprio agrupamento de diferentes pessoas – contando com suas particularidades, origens regionais, familiares, matrizes religiosas, incluindo as diversas experiências de formações (formais, não formais, informais). Assim, há uma transversalidade dos saberes, em que múltiplos conhecimentos dialogam, constituída por cada um e cada uma que chega ao grupo trazendo consigo, em potencial, um diálogo com as nuances da própria cultura compartilhada por aqueles indivíduos, mas também pela diversidade de suas trajetórias pessoais, nutrindo esse corpo-coletivo.

Para o professor Êrico Ribas Machado (2012, p.12), apoiando-se nas palavras do conceituado precursor da pedagogia social na Alemanha, Paul Natorp (1913), em seu livro *Pedagogía social: teoria de la educación de la voluntad*:

Neste livro, Natorp define o conceito que fundamenta a ideia de pedagogia social: a educação do indivíduo está condicionada socialmente às condições sociais da cultura e as condições culturais da vida social. O autor ainda complementa que uma verdadeira pedagogia social não pode esquivar-se da pergunta sobre as leis fundamentais da vida e da comunidade. Para ele, a palavra “pedagogia” não significa somente a educação da criança nas suas formas tradicionais, mas sim se refere à obra inteira de elevação do homem ao alto da plena humanidade. A pedagogia social não é a educação do indivíduo isolado, mas sim do homem que vive em uma comunidade, porque a sua finalidade não é somente o indivíduo. Desta forma, o autor torna a pedagogia uma ciência social, atrelada ao direito e à economia, delineando-se uma pedagogia social.

A concepção de uma pedagogia social fundamentada por uma corrente do pensamento pedagógico de Paulo Freire contribui para pesquisa, análise e reflexão das ricas e diversificadas práticas de educação popular, comunitária e social oriundas dos movimentos sociais e populares (Silva, 2016, p.189). Essas experiências educacionais, de acordo com Valéria Aroeira Garcia (2007, p.39 apud Moraes, 2021, p.18), surgem e ocorrem largamente nas décadas 1960 e 1970 no Brasil, a partir de iniciativas gestadas pelos movimentos sociais, oferecendo um processo de consciência política e autoconhecimento para muitos grupos.

Para o professor Roberto da Silva (2016, p.188-89), por vezes, essas vertentes pedagógicas são fragilizadas, sendo alvos da falta de

[...] fundamentação teórica, marginalizada pela academia, desprovida de instâncias de formação e com produção completamente fragmentada, sem nenhuma organicidade teórica ou conceitual [...]. Embora o próprio Paulo Freire – reconhecemos – não tenha usado o termo pedagogia social, toda sua obra é orientada para um único propósito: desenvolver no ser humano a vocação de ser mais, tendo como pressupostos teóricos e práticos para a transformação social a liberdade, a autonomia, a emancipação, a consciência de si, do outro e do seu lugar no mundo.

Porém, na reflexão desenvolvida por Ribas Machado (2012), chama-nos a atenção o fato de que, mesmo surgindo a partir de uma mesma matriz histórica, a pedagogia social e a educação popular no Brasil desenharam objetivos diferenciados ao longo dos tempos. Para o professor, enquanto a pedagogia social “busca legitimar e reconhecer a área perante os meios e instituições legais. Podemos dizer que esta é sua principal característica e o que a difere da educação popular” (ibidem, p.15). A educação popular, por outro lado, não intenciona sua estruturação, “no sentido da formação de profissionais, e também não é verificada a existência concreta da busca de meios específicos de formalizá-la” (ibidem). As práticas desta última podem ocorrer a partir de iniciativas de pessoas ou grupos, de

forma espontânea, “podendo ser utilizadas por qualquer instância que discuta educação ou cultura” (ibidem).

Partimos da pedagogia social por compreendermos que ela serve como base para a conceituação da educação não formal, educação informal e formal, assim nos aproximamos, em um primeiro momento, de suas definições e buscamos sua articulação com as práticas educativas do teatro de grupo. Porém, com as reflexões colocadas por Ribas Machado (2012) quanto à busca pela formalização profissional da pedagogia social e a liberdade característica da educação popular, por suas iniciativas em diversas instâncias e modos de organização, podemos nos localizar mais próximos desta proposta quando pensamos nos traços já expressos da ação cultural desenvolvida pelos coletivos do teatro de grupo.

Retornando à ideia de agente cultural nesse contexto, aqui entendemos como aqueles e aquelas que operam nessas práticas artístico-pedagógicas. Dessa forma, como nos diz a pesquisadora Carminda Mendes André (2011, p.201), o agente cultural é o sujeito que “coloca em diálogo o que a sociedade fragmentadora da modernidade afasta: artista, coletividade, o indivíduo e os recursos econômicos”. Tal colocação se relaciona absolutamente ao papel do artista-educador comprometido com sua função social em suas práticas culturais e educativas.

Como mencionado, as práticas educativas sociais se evidenciam nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, o que do ponto de vista histórico dialoga com um momento que se apresenta fundamentalmente emblemático para a constituição do que veio a ser denominado, décadas depois, como sujeito histórico teatro de grupo. Ainda que emergjam de matrizes diferentes, comungam de pressupostos bem próximos. Como exemplos característicos, temos o potencial de socialização constante em ambos, bem como contam com o desenvolvimento da identidade dos sujeitos, a visão crítica de mundo, a consciência política e a noção de coletividade, comunidade.

No texto intitulado *Teatro de grupo, um espaço pedagógico*, o educador e dramaturgo Luís Alberto de Abreu (in Mate; Aquiles, 2020, p.42-3) caminha da ideia mais ampla de teatro de grupo para um

ponto específico de sua constituição, que é a vertente pedagógica. Para o autor:

O fato é que o chamado teatro de grupo se mostrou uma coordenação artística bastante eficaz na produção teatral, percorrendo caminhos de ampla liberdade e cooperação entre seus criadores. E mais: ampliou o campo de aprendizado artístico a partir da confrontação de ideias, procedimentos, propostas e desafios de suas individualidades artísticas. Mais, tornou-se um poderoso campo pedagógico onde, utilizando-se a significação radical do termo “pedagogia”, podemos todos ser conduzidos, sem hierarquias prévias, a experiências artísticas novas. Esse processo, em que alternamos continuamente as funções de mestre e aprendiz no embate artístico com companheiros de criação, talvez seja o maior ganho do teatro de grupo e explique sua permanência e sua eficiência estética. (ibidem, p.42)

A pedagogia do teatro é um campo de trabalho teatral que relaciona o teatro e a arte-educação. De acordo com o *Léxico de pedagogia do teatro* organizado por Ingrid Koudela e José Simões de Almeida Júnior (2015, p.11), “acredita-se que a relação entre o teatro e a pedagogia tem um largo potencial, podendo ser desenvolvida em diferentes contextos, através das mais diversas abordagens e com objetivos específicos”. Os organizadores também complementam o verbete de apresentação defendendo que a área deve ser redefinida contemporaneamente, escapando “do risco do reducionismo e de camisas de força didáticas, entendendo o ensino do teatro em sua complexidade” (ibidem, p.11). Para eles, a integração da arte teatral e com a pedagogia do teatro é fundamental, uma vez que a separação dessas duas áreas se torna cada vez mais difícil de ser realizada (ibidem, p.12).

Referenciando Paulo Freire, os autores também enfatizam a relação que o teatro e a pedagogia do teatro estabelecem com o contexto histórico: “sua delimitação no campo social e sua abertura para o campo estético levam assim a uma nova abordagem na qual a leitura

da obra de arte fornece o material para a construção de uma pedagogia dialética” (ibidem). Adiante no texto, descrevem que

O teatro contemporâneo que se abre para a realidade social e a traz para a cena ou transforma lugares do cotidiano em palco faz desaparecer não apenas as fronteiras entre teatro e performance como entre aquilo que é o teatro e o que deixa de sê-lo. Também as fronteiras que durante tanto tempo eram consideradas intransponíveis entre a alta cultura do teatro profissional e a sociocultural do trabalho do pedagogo teatral desaparecem. Isso torna os procedimentos de criação da práxis teatral contemporânea especialmente atrativos do ponto de vista da pedagogia do teatro. (ibidem)

A partir da pedagogia do teatro e em diálogo com o que pudemos ter contato até o momento, nossas ideias encontram pouso na dissertação de mestrado do professor e integrante do grupo Finos Trapos, da Bahia, Francisco André Sousa Lima (2014, p.43), em que o autor parte da educação não formal como base conceitual para o entendimento do que chama de pedagogia do teatro de grupo. Em sua perspectiva, os coletivos do teatro de grupo desenvolvem uma

[...] área de interesse do eixo temático pedagogia do teatro que reúne as modalidades e dispositivos metodológicos adotados nas ações de formação sistematizadas por grupos teatrais, que se orientam e ao mesmo tempo difundem as ideologias e/ou práticas defendidas por esse modo de operar. [...] As ações de formação da pedagogia do teatro de grupo se enquadram na modalidade de intervenção artístico-pedagógica intitulada educação não formal, que caracteriza o saber que é desenvolvido fora da estrutura organizacional do ensino orientado pelos padrões estabelecidos pela Lei de Diretrizes de Bases da Educação Nacional (LDB 9.394/96) e pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN).

A partir do próprio sujeito histórico teatro de grupo e dos conceitos visitados, como território, ação cultural, educação não formal

e da pedagogia do teatro, aliados à proposta de definição de pedagogia do teatro de grupo defendida por Lima (*ibidem*), temos uma trilha que pode ajudar, na continuidade, a entender os processos deflagrados e desencadeados pelo sujeito histórico teatro de grupo por meio de suas propostas artístico-pedagógicas e, dessa forma, refletirmos sobre sua intencionalidade, estruturação e consciência.

Ainda de acordo com Lima (*ibidem*, p.188), a pedagogia do teatro de grupo se constitui como uma experiência de sistematização das práticas dos coletivos teatrais alinhados com esse modo de produção, organizando seus procedimentos de criação, treinamentos e abordagens temáticas a fim de alimentar seus próprios processos e pesquisa continuada. Com isso, também se oportuniza outro objetivo que se refere a transpor essa sistematização para atividades de formação, desenvolvidas, principalmente, na modalidade de educação não formal. Alguns exemplos relatados por integrantes dos coletivos entrevistados fortalecem a ideia proposta, quando mencionam seus projetos de cursos e oficinas, o que também é frisado por Lui Seixas, do Grupo Folias d'Arte:

[...] o que pensamos, para além da continuidade da oficina para as crianças [e adolescentes de iniciação teatral e musical], um ciclo de seminários teóricos e convidando pessoas para podermos debater determinados assuntos que dialogam com o projeto. Isso no campo mais prático e palpável, digamos, de um desenvolvimento, de formação não formal, não convencional. [...] Junto disso, estamos pensando também em um núcleo de investigação das técnicas da cena, que terá uma coordenação. A Gi [Giovanna Kelly] pode falar melhor disso, mas é uma atividade de investigação sobre o caráter técnico visual, artístico, de ferramentas. Esse outro processo [núcleo de investigação técnica] que se integra dentro do processo [do projeto].

Lui nos apresenta, além da continuidade de atividades como cursos e oficinas práticas, também uma gama de propostas que, elaboradas e desenvolvidas a partir dos impulsos criativos do coletivo,

Figura 44 – Curso livre de teatro realizado pelo Grupo Folias d'Arte na sede do coletivo

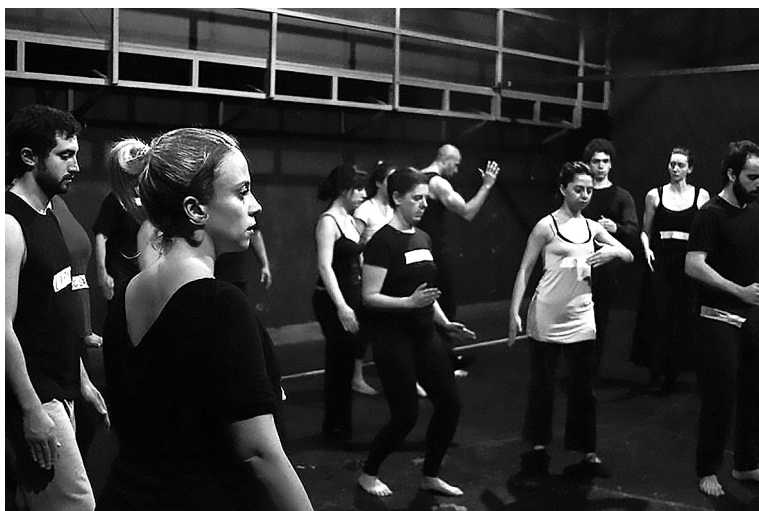


Foto: acervo do grupo

envolvem necessariamente a articulação artístico-pedagógica. Esse mesmo integrante do Grupo Folias d'Arte em outro momento relata:

Desde o último projeto de fomento que desenvolvemos [dentro do Grupo Folias d'Arte], tivemos uma programação de reflexão a partir da estética, convidando pessoas para debater sobre o material poético que tínhamos na época, que eram os poemas do Brecht. Tanto para nós [como estudo interno] quanto aberto [ao público]. Fizemos um cineclubes também, em que ocorriam conversas depois. Tentamos, mas não vingou muito o cineclubes, é difícil se não há frequência e continuidade da atividade, se perde, enfim, não há muita adesão.

A dificuldade em algumas atividades é um traço presente nas falas de diversos coletivos, mas também um índice de abertura para que outras propostas ocorram e, dessa forma, se estabeleça um fluxo vivo de experimentações a partir do que é proposto e da recepção

do público, ou mesmo dos integrantes do núcleo artístico. Essa constante avaliação e reavaliação faz com que haja um permanente e vigoroso processo.

O [Grupo] Folias já teve muitas pessoas participando dos processos, hoje em dia não conseguimos tantas pessoas tão envolvidas, mas acredito que tenha uma vontade nossa [coletiva]. Nesse projeto [de Fomento em execução] já colocamos mais algumas pessoas nessa ideia de trocar o ar e de propor [novas possibilidades]. Eu pessoalmente acredito que tem um potencial enorme nesse sentido e tenho muita vontade de fazer [ações de formação], muito relacionadas à técnica, porque é a minha pesquisa. Também porque o teatro de grupo foi a minha escola, foi a minha formação.

Nesse trecho, Giovanna relata a participação e o envolvimento de diferentes pessoas, considerando que no Grupo Folias d'Arte essas relações mudam com o tempo e, por consequência, as energias depositadas em cada proposta também se transformam. É interessante observar o quanto sua trajetória pessoal é fruto do teatro de grupo, o que a faz mobilizadora de proposições artístico-pedagógicas no coletivo. Adiante, ela nos fala de sua formação em uma instituição especializada em técnicas de palco. Nesse sentido, podemos identificar a articulação entre o ensino-aprendizagem empírico no teatro de grupo, seu diálogo e a complementariedade em cursos em instituições.

Eu sou uma técnica formada por uma escola [SP Escola de Teatro], uma técnica de palco formada por uma instituição. Isso é uma coisa que não acontece com muitas pessoas no Brasil, com quase nenhuma delas, porque a gente tem uma escola de técnica de palco que admite no máximo vinte pessoas por semestre aqui em São Paulo. Eu tenho conversado muito sobre os processos de formação entre técnicos de palco especificamente, por diversos motivos. Acredito que o teatro de grupo, nesse sentido, foi um grande processo de formação pessoal, e não só porque eu me formei

tecnicamente e tecnologicamente em um espaço em que a gente tem uma profundidade nas relações espaciais e materiais que é diferente. Temos especificidades muito complexas e temos também um *modus operandi* que faz com que a gente tenha que desenvolver tecnologia e desenvolver gambiarra.¹⁸ E tudo isso também é um grande processo de formação e fez com que eu seja uma técnica com muito mais jogo de cintura. É muito forte essa potência de formação, mas eu acredito que também seja para nós que fazemos parte do processo como um todo. Por isso que é tão importante essa questão das relações, de que todas as pessoas relacionadas com esse processo tenham noção desse todo, porque é uma grande formação de como aprender a conviver com as coletividades, como se articular coletivamente.

A pedagogia do teatro de grupo (Lima, 2014, p.48) “surge quando os agrupamentos passam a traçar suas estratégias de formação e capacitação”. Os coletivos do teatro de grupo tornam-se referências, “investindo em ações multiplicadoras, que contribuem para a disseminação de suas técnicas, estéticas e da filosofia de trabalho em grupo” (ibidem). Sua atuação pedagógica quanto à formação artística busca preencher lacunas do campo empírico, identificadas por vezes nos processos formais da área. A prática, a criatividade, a solução de problemas fazem com que os processos sejam pulsantes e flexíveis quanto aos rumos percorridos em cada experiência não formal.

18 A gambiarra descrita por Giovanna Kelly encontra eco na “Sevirologia”, um conceito formulado por José Soró e descrito pelo pesquisador Raphael Pereira Marques (2021, p.134). “A ‘Sevirologia’ funda-se na reinvenção do ser a partir da escassez do recurso, do ‘não saber, mas fazer ainda assim mesmo’. São noções que advêm da viração, muito conhecida sobre as dinâmicas precárias da cidade, mas que foi utilizada e ainda é reproduzida por movimentos sociais de periferia como potência, como um caminho possível”. O pesquisador, em sua dissertação, destaca uma fala de Cleiton Fofão, da Comunidade Cultural Quilombaque, que em suas palavras denomina a “sevirologia” como “a tradução do seguinte lema: ‘se tem a gente faz, se não tem a gente faz do mesmo jeito’” (ibidem, p.138).

O teatro de grupo como potência de ensino-aprendizagem

As diversas práticas pedagógicas desenvolvidas pelo teatro de grupo proporcionam geração de conhecimentos e reflexão sobre a prática artística (ibidem, p.54). Sua atuação artístico-pedagógica amplia sua relevância no sentido de proporcionar o desenvolvimento das artes cênicas, bem como agente catalisador entre as questões sociais e o Estado, além da visão crítica de mundo e as demais características já citadas sobre o sujeito histórico teatro de grupo (ibidem).

Segundo Narciso Telles (2008), ao observarmos as atividades artístico-pedagógicas dos grupos ao longo de sua trajetória, podemos notar que o envolvimento com a ação cultural e educativa se amplia, bem como há um proeminente florescimento dessas ações quando o coletivo se instaura em uma sede.

São diversas as possibilidades de espaço para o desenvolvimento das ações artístico-pedagógicas dos coletivos do teatro de grupo, sejam nas próprias sedes dos grupos, em equipamentos culturais públicos, privados, sejam dentro das escolas, em espaços comunitários, nas periferias das cidades e regiões centrais. Essas ações proporcionam um importante fluxo de aprendizado e de produção cultural, possibilitando significativas interferências no cotidiano dos agentes envolvidos, cumprindo objetivos artísticos e pedagógicos significativos.

Do ponto de vista do desenvolvimento e da sistematização das técnicas envolvidas no trabalho dos coletivos, quase todos os grupos estruturam treinamentos a partir de suas pesquisas teórico-práticas. São rotinas de trabalho e dinâmicas para o aperfeiçoamento de seus integrantes que nutrem um conjunto de possibilidades educativas formando um arcabouço próprio, possivelmente difundido e ordenado por meio de oficinas de formação/aperfeiçoamento de sua linguagem para outros artistas, especificamente em ações mais voltadas para o público da própria área teatral (Telles, 2008, p.33 apud Lima, 2014, p. 54). Essa ideia dos procedimentos e formatos das ações artístico-pedagógicas é comentada por Giovanna Kelly, do Grupo Folias d'Arte, quando menciona que

[...] são processos de formação internos, para além da reflexão, do pensamento e da relação tão íntima e subjetiva que temos com todos os assuntos que são tratados [nas pesquisas do grupo]. É também um crescimento ímpar e é muito importante proporcionarmos processos de formação. Temos vontade de fazer e me parece que é uma vontade coletiva, e o [Grupo] Folias tem essa tendência ao longo do tempo de potencializar [agregando] mais subjetividades, com mais pessoas participando desse processo [que é ser um grupo] como um todo. Quando pensamos o curso livre, falamos um pouco disso [de trabalharmos também questões não apenas de atuação, mas de áreas técnicas do teatro], não conseguimos necessariamente realizar isso [até o momento], mas é uma vontade que tínhamos, inclusive de fazer de novo desse jeito, que é [no formato] como [fizemos] esse curso livre também. Além das técnicas de ator, entende? Temos essas reflexões sobre quais as formas de fazer as coisas. [No Grupo Folias d'Arte temos] a forma de nos organizarmos, a forma de colocarmos as questões, de tudo. Isso também é parte do processo [do grupo] e também é parte [de cada um]. É [relacionado] diretamente ao resultado artístico que se dá, dos diálogos que abrimos. Tem tudo a ver também com essa outra parte [além da cena]. Porque não fazemos uma peça de teatro, apresentamos e acabou tudo, não tem essa [pela pesquisa coletiva estar em continuidade].

Os coletivos do teatro de grupo, por meio de sua ação local e descentralizada, proporcionam experiências não formais de educação que emergem em diversos contextos. O teatro de grupo cumpre uma tarefa, muitas vezes, de mobilização cultural dos territórios, ativando os lugares por meio de suas apresentações e, por consequência, agindo na formação de espectadores, pela própria fruição. Também estimulando diferentes públicos – crianças, jovens e adultos – por meio de experimentações artísticas, deflagrando impulsos nas pessoas na linha de uma aposta profissional na área da cultura.

Mas apresentar um espetáculo é uma ação pedagógica? Essa questão é delicada e parece não haver uma resposta fácil e em consenso absoluto. Precisamos primeiro delimitar que, nesta reflexão,

Figura 45 – Atividade sobre hortas urbanas realizada com crianças no Teatro de Contêiner



Foto: acervo do grupo

estamos partindo das experiências do teatro de grupo, em especial na cidade de São Paulo. Nesse sentido, tudo o que envolve o processo de criação desse tio de coletivo pode ser lido como um processo artístico-pedagógico, conforme vimos.

Portanto, é possível pensarmos que os núcleos artísticos, exercendo suas atividades a partir das características do sujeito histórico teatro de grupo, criam obras artísticas com caráter, entre outros, de reflexão e crítica social. A partir do exercício de mediação entre as teorias, dados e informações imbricadas nos processos de criação, o coletivo busca um tratamento estético particular para realizar cenicamente algo que dialogue com o público, que o convide a estar em percurso imaginativo, reflexivo.

De acordo com Beatriz Cabral (2012, p.6), a ação cultural do teatro, e em nosso caso do teatro de grupo, poderá, “potencialmente, incidir sobre ou gerar uma ação social, com variações de intensidade no nível da criação e da recepção, desde que não haja expectativas de resultado”. A partir da reflexão desta pesquisadora da pedagogia

do teatro, podemos entender que os grupos, tanto no processo quanto na obra, pensaram na própria ação cultural simbolizada por meio da proposição de um fazer e também buscaram uma metodologia que se refere ao “como fazer”; por último, sua ação pedagógica se estabelece quando organizam a forma de condução para o percurso escolhido, seja do público da obra ou de quem está no processo de criação.

Há algumas décadas [...], a tentativa de aproximação entre pedagogia do teatro e encenação contemporânea seria no mínimo controversa – para não dizer facilmente refutada pelo senso comum – dado o caráter reducionista com que o teatro-educação era tratado por alguns dos profissionais de ambas as especialidades. Se, por um lado, no teatro profissional condenavam-se o didatismo e o formato jogralesco dos produtos cênicos resultantes de processos educativos, por outro, no âmbito do teatro-educação, as discussões em torno das propriedades estéticas de um resultado artístico-pedagógico se centrava na dicotomia entre “processo” e “produto”. (Lima, 2014, p.183)

O próprio Grupo Folias d’Arte registra em sua trajetória diversas montagens de espetáculos que partiram de ações artístico-pedagógicas abertas a atores e atrizes interessados e que resultaram em espetáculo do coletivo com a participação desse público atuando em cena, mesmo sendo de “fora” do coletivo. Entre alguns exemplos podemos citar: *Querô, uma reportagem maldita* (2009),¹⁹ *Medeia, a mulher-fera* (2009), *Folias Galileu* (2013). Também nesse sentido podemos destacar os núcleos de pesquisa do Grupo XIX de Teatro, as oficinas do grupo A Brava Companhia (cf. Calló, 2018), Companhia Antropofágica, Grupo Redimunho de Investigação Teatral,

19 Como aponta a reportagem do jornal *Folha de S. Paulo* sobre a estreia do espetáculo: “elenco é formado por 41 participantes das oficinas de interpretação do grupo Folias d’Arte, realizadas desde julho passado [2008]”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2901200910.htm> Acesso em: 7 maio 2022.

Companhia Estável de Teatro (Szot, 2016) e diversos outros coletivos paulistanos que se empenham nessa jornada.

Talita Duarte, do Grupo Pandora de Teatro, reflete sobre os desejos da criação de uma escola de teatro do grupo, bem como estrutura essa ideia a partir das experiências práticas do coletivo e demonstra a importância do percurso dessas experiências e os rumos que a pesquisa vai tomando com o passar do tempo.

Temos uma ação que sonhamos e que estamos realizando. Estamos transformando o espaço em uma escola de teatro, uma escola popular de teatro. Fomos contemplados em 2018 pelo ProAC de Espaços, e conseguimos fazer a primeira turma do curso de teatro [nesse projeto]. É muito gratificante, pois fizemos o curso de teatro e hoje se formou um grupo [a partir] da turma que o fez. Esse coletivo se chama Companhia Ordinário e, nesse ano, inclusive, foram contemplados pelo programa VAI. Eles já estão montando peças independentes de nós [do Grupo Pandora de Teatro]. Essa questão da formação de novos agentes, novos atores aqui no bairro [Perus] é uma ação que nos interessa bastante.

Por meio da fala de Talita, podemos materializar a proposta da pedagogia do teatro de grupo, mas também partilhar o percurso trilhado pelo Grupo Pandora, nesse sentido atrelado ao território em que atua na zona noroeste da cidade de São Paulo. Na continuidade, a atriz também menciona como os processos se desenvolvem a partir das trocas, necessidades e ações que o grupo realiza em sua sede, a Ocupação Artística Canhoba, e a formação empírica de gerações de agentes culturais da região.

[...] Ter uma sede muda muito a dinâmica do grupo. Deixamos de ser só atores-criadores, passamos a ser também gestores, pedreiros, entre outras coisas que o espaço precisa. No nosso caso, como eu falei, a gente que encabeça bem essa gestão do espaço. Chegou algum momento em que tivemos algumas dificuldades, por exemplo, quando saímos para apresentar fora do espaço, ele fica vazio,

Figura 46 – integrantes do Grupo Pandora de Teatro e atividade de cinema na Ocupação Artística Canhoba



Foto: acervo do grupo

fica sem poder ter atividade. Se estamos em temporada em outro teatro na cidade, não estávamos tendo condições de manter alguém no espaço para receber os outros grupos para ter programação. Você falou de fases da sede, e já faz uns dois anos que temos conseguido ter outras pessoas que fiquem no espaço e que possam receber os grupos. Para a gente poder fazer essas nossas temporadas fora, isso é bem importante, pois já conseguimos formar uma segunda equipe de gestão do espaço, por exemplo, de colaboradores do grupo.

A partir da fala de Thalita, podemos pensar que existem três pontos de apoio para a atuação dos coletivos do teatro de grupo, sobretudo quando mantêm espaços culturais. Nesse sentido, podemos eleger a criação artística, a ação cultural e a vertente pedagógica como esses elementos estruturantes de sua práxis, sendo diretamente afetados e em diálogo constante com os territórios, o contexto socioespacial de seu entorno.

Como nos faz refletir Francisco de Sousa Lima (2014, p.184) a partir dos avanços no debate e na produção científica sobre a pedagogia do teatro e a criação artística, as dicotomias entre as áreas são flexibilizadas no cenário atual. O autor menciona uma fala da professora Maria Lúcia Pupo (2011, p.12 apud Lima, 2014, p.184)

que contextualiza escolhas quanto às abordagens desses eixos, pois para ela

Se a alguns artistas e responsáveis de instâncias públicas e privadas ainda interessa estabelecer pretensas fronteiras estanques entre a educação e a ação sociocultural por um lado e a criação artística por outro – de modo talvez a manter privilégios e a assegurar prerrogativas consagradas pelo tempo –, muitos dos mais interessantes processos de trabalho teatral que podemos acompanhar em nossos dias constituem a demonstração mesma da não pertinência da fixação desses limites.

Figura 47 – Atividade pública na sede da Companhia Teatro da Investigação, no bairro Vila Ré



Foto: acervo do grupo

As fronteiras se mostram fluidas quanto às proporções em que a pedagogia do teatro e a ação artística vão se manifestar no trabalho dos coletivos, isso em relação aos processos de cada grupo, mas também às diferentes fases de sua trajetória. O que podemos

pensar é que, mesmo que essa gradação seja muito variável, ela se apresenta como traço presente e característico na atividade dos coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo que possuem sede. A porosidade das fronteiras da arte, da educação, da ação cultural e os pertencimentos do dentro/fora dos coletivos são férteis para sua manutenção e continuidade. Nesse sentido, a proposta se faz de uma leitura mais ampliada e transgressora de cânones e de caixas preestabelecidas, presando pela compreensão das áreas, das particularidades e de seus processos históricos, mas permitindo um trânsito que gera potencial de ação a partir das intencionalidades dos coletivos do teatro de grupo.

Projetos artísticos-políticos-pedagógicos: intencionalidades, contradições e coerências no teatro de grupo

Carmina Mendes André (2011) colabora com a reflexão acerca do trânsito entre a educação e o teatro. Trabalhando com a ideia do professor-artista no ambiente escolar, a educadora e performer comenta que

[...] se o professor for mais pedagogo ele produzirá um projeto educacional em que a arte será uma aplicação das teorias educacionais; se o professor for mais artista sua prática será fonte de inspiração para a aproximação entre produção artística e teorias educacionais. No entanto, se se pensar o ensino do teatro como um acontecimento, não mais se terá o foco do conhecimento na pessoa do professor pois, como é próprio da ação, ela é filha do tempo e somente se movimenta no espaço. O conhecimento se dará no espaço, localizado entre os participantes, o que faz do professor um proponente de eventos onde, parafraseando Lyotard, se fazem os lances para mudar as regras do jogo, regras do discurso dominante, ou seja, que nos eventos se possam produzir problematizações. (ibidem, p.205)

Transpondo a ideia apresentada pela autora para o contexto do teatro de grupo, dentro da visão que se está desenhando sobre este como “propositor de acontecimentos” – entendidos como as ações artístico-pedagógicas –, encontramos semelhanças do que a pesquisadora descreve em paralelo com as práticas dos coletivos. Uma vez que o grupo e seus integrantes propõem acontecimentos de diferentes naturezas e que tais experiências são formas de conhecimento, nos aproximamos do que André (ibidem, p.200) aponta quando reflete que, “Se a arte pode contribuir para o ensino, ampliar seu alcance para outras racionalidades, é [...] ela mesma e não arte educativa ou arte para a educação. A arte não serve para nada quando é adjetivada – arte política, arte educativa, arte moral etc.”.

Identificamos no decorrer do estudo que cada coletivo, a partir de seu percurso artístico de formação, pesquisa e criação, em diálogo com as necessidades apresentadas em seu cotidiano e por seu entorno, reinventa à sua maneira leituras da Pedagogia do Teatro, criando e recriando seus procedimentos de acordo com o contexto, sem uma preocupação com as possíveis adjetivações de sua práxis. A partir de seu repertório artístico e pedagógico, os coletivos vão além da reprodução de métodos e ferramentas, ampliando suas práticas à medida que se colocam em movimento e se defrontam com suas contradições e desafios.

O teatro, quando se apresenta na escola, é entendido como um espaço diferenciado das demais disciplinas – por trabalhar a partir da vivência e experimentação em processo –, em oposição à proposta bancária de educação como depósito de conhecimentos (ibidem, p.193). O educador de teatro – lido como agente cultural – gera na ação um processo, não um objeto. “O objeto pode até resultar de todo o processo, mas não se pensou nele quando se deu início ao processo, e nisso está toda a diferença.” (Coelho, 2012, p.13) O teatro que ocorre na educação não formal se localiza em um contexto mais favorável para sua manifestação livre em relação a suas práticas e experimentações fluidas, não fixadas e próximas da realidade socio-cultural de seu entorno.

Pensar na perspectiva da ação teatral na educação (formal e não formal) como possibilidade de abertura de espaço, no discurso e nas práticas pedagógicas, para a valorização do processo artístico, não deve ser entendido como algo que seja oposto aos resultados, mas apenas que possibilite diálogos e achados no fluxo da produção artística e em seu produto (André, 2011, p.176).

Fora da educação formal, o teatro – nos espaços dos grupos, por exemplo, ou na multiplicidade de outros contextos onde se manifesta – é um manancial de possibilidades práxicas de existir, enquanto agente cultural fomentador de processos artístico-pedagógicos. “Entende-se práxis, neste contexto, tal como nos sugere Larrosa,²⁰ como um conjunto de ações que objetivam transformar a realidade” (ibidem, p.161), o que tanto se refere ao contexto das práticas educativas quanto à ação cultural propostas pelo teatro de grupo.

Nessa aproximação entre as proposições – das práticas educativas e da ação cultural –, é necessária cautela, uma vez que, no terreno desta última, corre-se o risco de se cair na fabricação cultural, como nos alerta Teixeira Coelho (2012, p.12-7). Caso a arte seja inserida na lógica dos projetos educativos, ela pode estar se transformando em meio de divulgação da própria atividade e de seus promotores, desvinculando-se dos objetivos da própria ação cultural. Nesse sentido, o que seria complemento passa a ser o foco principal, por exemplo, a difusão do trabalho específico de um grupo, sem que a ação trabalhe na ampliação de experiências, reflexões e repertórios, como uma abertura a outras possibilidades que não a valorização única do trabalho específico daquele coletivo.

Se é uma tarefa desafiadora estar em um grupo e exercitar a ideia de coletividade em um jogo que necessita da alteridade, também podemos ponderar sobre a dificuldade que os coletivos apresentam em trabalhar com sua autoimagem em relação a outros coletivos. Sua própria ação deveria estar também inserida e pensada a serviço da

20 LARROSA, J. Agamenon e seu porqueiro. In: LARROSA, J. *Pedagogia profana*. Danças, piruetas e mascaradas. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p.149-65.

ideia dos demais grupos que comungam das bases do que se configura como teatro de grupo, exercitando, assim, sua própria visão de mundo partilhada. Na era da individualidade e da necessidade de evidência de um trabalho para promoção e consequente sobrevivência em processos de concorrência, o aspecto do todo, da cooperação, da reciprocidade muitas vezes se perde.

O público que participa, que se defronta e se identifica com as propostas de um grupo, às vezes, cai em um enredamento indireto, sem um olhar mais abrangente que o situe na profusão de iniciativas gestadas pela constelação de coletivos que existem na cidade de São Paulo. Isso muitas vezes não ocorre por uma opção consciente e direta do coletivo, mas como uma resposta à “lei da sobrevivência” imposta pelo sistema capitalista. Refletindo sobre essa questão, é como se pudéssemos entender isso como uma reserva de mercado de um coletivo, como a “conquista” de um público para “as minhas atividades”, o que por consequência ocorreria em detrimento dos demais coletivos. E dessa maneira se acentuaria a perda do espírito cooperativo – na contramão desse lamentável movimento recente, durante muito tempo, as relações entre os coletivos foram regidas pela cooperação, evidentemente que ainda existe, mas cada vez mais depauperada e envolta nas dificuldades de nosso tempo, que incluem a quantidade de demandas internas dos coletivos.

A ação dos núcleos artísticos do teatro de grupo, na perspectiva solidária, pode ser inserida com o que é entendido por arte pública²¹ e identificada como característica presente nos grupos de teatro, por ser pensada como aquela “capaz de propor encontro, a solidariedade, a elaboração do eu coletivo não mediado pelas relações

21 Para Fernando Pedro da Silva (2005, p.30), “além dos aspectos históricos e sociais presentes na arte pública, não se pode deixar de lado os aspectos lúdicos e poéticos dessas iniciativas, pois o artista, ao projetar a obra, utiliza-se do conjunto das emoções presentes no espaço urbano, seja uma manifestação política, um encontro de amigos, o brincar na praça, o caminhar, o festejar. O diálogo interativo e plural com o público. Há um envolvimento com o entorno, um respeito à demanda local, ao mesmo tempo que a obra criada tem uma força de comunicação universal”.

mercantis, [...] motivada pelo desejo de revitalizar os laços comunitários corroídos pela fragmentação sofrida pelos indivíduos em seu cotidiano” (André, 2011, p.104).

Se pensarmos no exercício de integração e fortalecimento entre os coletivos e não apenas na particularidade de um coletivo em detrimento dos demais, poderemos formar a ideia de um “coletivo de coletivos”. Isso poderia ser entendido como uma espécie de comunidade de interesse, “formada por uma rede de associações que são predominantemente caracterizadas por seu comprometimento em relação a um interesse comum” (Crackers, 1992, p.31 apud Koudela; Almeida Jr., 2015, p.183), que no caso se faz pelos objetivos do teatro de grupo.

Nas proposições de Augusto Boal (2002, p.2-6 apud André, 2011, p.70) quanto ao teatro do oprimido, “o teatro se cumpre como espaço de aprendizagem, de exercício de direitos e deveres do cidadão (ensaio para a revolução)”. As reflexões de Boal, que esteve por anos no Teatro de Arena, criam ligações com o entendimento do sujeito histórico teatro de grupo praticado na atualidade. Podemos, então, dizer que se trata de objetivos fundantes dessa experiência coletiva.

Na leitura de André a partir de Boal (ibidem), “é um teatro-de-núncia, a arte que ‘transcreve o real’ – cuja familiaridade o torna invisível aos nossos olhos – para que o real possa ser compreendido na sua dimensão humana, que lhe dá sentido e razão”. Para a autora, “aquilo que o teatro oferece como produção cultural aproxima-se de determinadas experiências (estéticas, vivenciais, políticas) que, de alguma forma, se relacionam ao conhecimento” (ibidem, p.129).

Para um dos fundadores do Grupo Folias d’Arte, militante do teatro de grupo e das lutas políticas da classe ao longo dos tempos, Reinaldo Maia (*in memoriam*), a relação da cultura com a educação se dá, por vezes, de forma equivocada.

Há uma visão às vezes errônea de que a cultura, em particular o teatro, e a educação dariam certo se fossem complementares, eu diria até uma atividade “parateatral”. Eu penso que a função do

teatro com a educação é de ser um contrário, ou seja, se a educação for mal, ela educa, vamos usar esse termo. Parece redundância, mas não é, a estética, a arte em particular do teatro é quase que uma função de “deseducação”. O que é uma função de “deseducação”? A função de “deseducação” é o seguinte: alimentar o estudante, alimentar no jovem, no futuro cidadão uma capacidade de pensamento crítico, de uma visão da realidade que não se restrinja somente àquela formalizada no que seja possível. Hoje nós vivemos em uma sociedade, infelizmente, em que somente se sonha o possível, não é? Não se sonha o impossível! Talvez depois da queda do muro de Berlim [1989], criou-se essa barreira de que as utopias morreram, de que eu não posso sonhar com outro mundo, a não ser com esse em que eu vivo. Foi se conformando na educação, foi se conformando no cidadão, no jovem, uma impossibilidade de sonhar com outro mundo que não esse que nós vivemos. Isso é extremamente perigoso, isso é extremamente danoso. Basta dizer que, se nós olharmos a realidade do Brasil hoje [2008], uma cidade como o Rio de Janeiro é uma cidade que vive em guerra civil. Por que ela vive em guerra civil? Será que é só uma questão das diferenças sociais? Lógico, há uma luta de classe – coisa que também dizem que acabou, mas não acabou –, mas principalmente porque esses jovens todos não têm alternativa nenhuma. Uma educação que não lhes ensina a pensar, uma educação que lhes mente dizendo que um dia eles vão ingressar no mercado de trabalho – o mercado de trabalho que não existe – nós sabemos que no mundo globalizado isso acabou. Por outro lado, uma cultura também mentirosa que fica treinando eles para serem domesticados.²²

Para o dramaturgo, é evidente que existe um descolamento do que pressupõe a educação e do que seja oferecido pelo teatro, como sendo propostas conflitantes. Porém, tomando-se por base o que observamos até o momento, há esse conflito quando ambos são praticados em lugares da cidade dominados pela disciplinarização,

22 Material em vídeo disponível em: <https://youtu.be/UWI1CeVTPPo>.

pela lógica do consumo, pelas ideias hegemônicas e universalistas. Reinaldo Maia completa sua reflexão dizendo:

Eu acredito haver, sim, uma importância muito grande da cultura entrar com a educação, de ser feito um trabalho, não para domesticação, mas para que essas pessoas [esses cidadãos e cidadãs] consigam ver o mundo além do que está dado na aparência, além do que está dado somente pelas outras ciências. O mundo não se resume só à biologia, à história, à economia, à política, à matemática, à química. Não, há lúdico, há onírico, isso é uma face do humano. Se isso não for revelado, o humano é menor, e “o humano menor”, dizia o poeta, “é desumano”.

Ver, criar e possibilitar a invenção de outros mundos é a aposta do teatro de grupo que encontramos na cidade de São Paulo, da sua arte, da infinidade de criações cênicas que a linguagem proporciona, manifestadas em cada coletivo à sua maneira, a partir da dialética materialista.²³ O teatro de grupo cria experiências que contribuem nos processos de transcrição dos valores da sociedade e, assim, não se coloca como transmissor de cultura, mas em conjunto com o público, assumindo o papel de produtor de cultura.

Lui Seixas, do Grupo Folias d'Arte, mencionando a fala de Reinaldo Maia, reflete sobre as colocações do companheiro:

O [Reinaldo] Maia comenta, em um vídeo no YouTube que chama “Arte e educação”, a diferença entre a escola, digamos assim, que tem um papel de educação, e que a arte deveria ter uma função de “deseducação”. Uma função de “deseducação” no sentido de

23 A concepção do materialismo dialético, desenvolvida pelos filósofos e sociólogos Karl Marx e Friedrich Engels, relaciona aspectos psicológicos e sociais de grupos e indivíduos para realizar uma leitura mais abrangente das interações e influências nos processos sócio-histórico-culturais. Praticando uma abordagem tanto filosófica quanto científica, baseia-se no ambiente, no organismo e nos fenômenos físicos como elementos que influenciam tanto seres humanos quanto os demais animais, sociedades, culturas, e sendo também influenciados por eles.

não impor uma informação, um conhecimento ou uma doutrina de um determinado assunto, mas provocar um pensamento crítico em quem está fazendo parte daquele processo, um pensamento com que possa se desenvolver para além de artista, ator, enfim, mas também como um cidadão, com consciência da sua condição. Quando pensamos em processo de formação, temos que ter isso em vista também. Independentemente de ter um resultado técnico, específico, pontual. É tentar encontrar esses lugares de disputa de pensamento, de formação de cidadania.

A fala de Lui demonstra um alinhamento com as ideias que Maia. Na continuidade de sua fala, apresenta como, ao longo do tempo, as propostas do coletivo têm continuidade:

E nessa relação com a formação, historicamente, o [Grupo] Folias [d'Arte] tem dois projetos. Um deles é a publicação [*Caderno do Folias*], de acordo com os projetos que estão em andamento [organizados] em uma publicação em versão textual, normalmente. Convidando pensadores ou os próprios artistas do coletivo, sejam atores ou diretores, que provocam algumas reflexões a partir do próprio trabalho, a partir da situação do país, a partir da cultura inserida num contexto outro ou as próprias dramaturgias que desenvolvidas ou adaptadas. Além disso, [fazemos] as Conversas Folianescas, que são encontros com pessoas que têm uma relevância artística, cultural, histórica, enfim. Podendo ter um diálogo com essa pessoa e, para além de falar da história da pessoa, poder ouvi-la, poder também manter aceso um tipo de reflexão.

Essas propostas que exemplificam e se somam a outros exemplos já relatados reforçam a ideia de que os grupos catalisam e são catalisados por múltiplas ações construídas e reconstruídas no decorrer de suas trajetórias. Esse aspecto também é compartilhado por Ana Carolina, do Coletivo Estopô Balaio, referindo-se às ações desenvolvidas pelo grupo dentro e fora de sua sede, a Casa Balaio, na Zona Leste da cidade:

[...] faz alguns bons anos que fazemos uma programação mensal que mantém ainda uma coerência de cinco anos atrás até hoje, mas muita coisa mudou. O que persiste é o cinema que fazemos sempre – é uma sessão de filmes na garagem para as crianças e chamamos de Cine Varal Romano. Colocamos um projetor, fazemos uma sala de cinema na garagem da sede e até antes da pandemia [de covid-19] isso ocorria. O jeito, a metodologia, já modificamos algumas vezes, pois já fizemos toda a semana, mas depois vimos que essa frequência era muita coisa. Depois passamos para uma vez por mês, já focamos em temas como “nesse mês vamos falar de Chaplin”, no próximo outro tema. Já fizemos nas ruas, em vez de ser na garagem [da sede do grupo]. Pedíamos para as pessoas colocarem o sofá para fora [de casa] e exibíamos à noite [na rua]. Esses [dias] para mim foram os mais legais.

Acerca dessas experiências com a exibição dos filmes, a integrante do grupo se lembra de uma em especial que ficou registrada em sua memória como um grande acontecimento:

Tem um filme cuja exibição que é inesquecível, é aquele *Vou rifar meu coração*. É um dia que eu não consigo esquecer. Fizemos em uma casa perto da estação de trem [Jardim Romano] e “geral” [o bairro todo] parou para assistir, com muito sofá na rua [levados das casas das pessoas] para assistir ao filme, e “geral” [todos e todas] parava e ouvia a música. Como é um filme sobre música brega, tem muita “sofrência” [músicas que tratam de um amor não correspondido ou uma decepção amorosa] no filme, tem drama, tem traição, essas músicas “de corno” [como são chamadas popularmente]. Foi muito bom, foi muito gostoso.

Além do Cine Varal Romano, em outras passagens a atriz relatou a Batalha do *Slam* (de poesia falada), o Sarau do Peixe, além de oficinas para crianças e o Cabaré d’Água, eventos realizados em parceria com outros artistas e coletivos.

Para a pesquisadora Carmina Mendes André (2011, p.96), o evento é um acontecimento que aglutina várias atividades em um

mesmo período e proporciona um espaço e um tempo diferenciados daqueles que são dados para a arte em espaços convencionalizados, e por isso adquirem novas significações. O evento propicia um “espaço em ação”, como tempo-espaço de troca, “de ressignificação e como dispositivo perlaborado da vanguarda teatral surrealista; constitui-se da presença dos espectadores, fazendo que a arte funcione como ação cultural e não como objeto estético” (ibidem).

Para Marcos Felipe, da Companhia Mungunzá de Teatro, a sede do grupo está constantemente preenchida por eventos, esses acontecimentos emergem de atividades mais robustas, como espetáculos, ações contínuas e programações planejadas, mas também em experiências simbólicas e cotidianas:

A questão pedagógica dentro do espaço [do Teatro de Contêiner] sempre acontece, mas nunca como nosso foco pedagógico. Ela acontece com as crianças a partir do brincar, a partir de estarem em convivência, a partir de estar naquele espaço cultural, vendo as coisas acontecendo em formato artístico. Acontece com a nossa política de redução de danos [às pessoas pelo uso de drogas lícitas e ilícitas] no território em vulnerabilidade; acontece com as meninas aprendendo nas aulas de costura [do Coletivo Tem Sentimento]. Então, ela [questão pedagógica] já acontece.

As atividades relatadas pelos grupos e tantas outras que ocorrem pela cidade a partir das proposições dos coletivos são, por diversas vezes, apresentadas como paralelas ou chamadas de contrapartida – no caso de realizações atreladas a projetos contemplados por editais ou apoios institucionais. Parece delicado seguir as delimitações dos editais e de termos administrativo-burocráticos, considerando que são ações e atividades integrantes do pensamento desenvolvido nos projetos artísticos contemplados ou não por políticas públicas e demais apoios.

Dessa forma, as atividades dos coletivos demonstram justamente o quanto as ações artístico-pedagógicas não são acessórias ou alguma forma de compensação aos processos e recursos públicos ou

Figura 48 – Evento Caldos e Causos realizado na Praça do Campo Limpo pelo grupo Bando Trapos



Foto: acervo do grupo

privados de financiamento de suas atividades, mas são elementos estruturantes da práxis dos grupos de teatro que dialogam com a cidade de São Paulo, e são desenvolvidos, sobretudo, com vontade e intencionalidade.

A pesquisadora Maria Lúcia Pupo (2012) realizou extensa pesquisa sobre as propostas do que identificamos aqui como atividades artístico-pedagógicas constantes em projetos realizados ao longo das edições do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Lei n. 13.279/02). Em seu texto “Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais”, para além de utilizar a terminologia das contrapartidas, identifica plenamente o que ocorre de maneira geral na atuação desses coletivos nos territórios:

Na medida em que autorizam a si mesmos a disponibilidade de tempo para a experimentação, os grupos agraciados com o [edital de apoio de] fomento [ao Teatro para a cidade de São Paulo] vêm renovando as práticas teatrais. Procedimentos lúdicos são inventados,

modalidades inéditas de vínculo entre a atuação e a escrita são construídas, inovações quanto à difusão da representação são propostas. O epicentro do fenômeno teatral, tal como vem sendo experimentado em São Paulo dentro dos coletivos nos últimos anos, se desloca da encenação. O processo criativo deixa de se restringir à montagem, que passa a ser apenas uma das suas facetas. O teatro transborda, portanto, de suas margens até aqui consagradas: a reflexão sobre o processo de criação, a realização de oficinas, viagens, encontros, ensaios abertos, intervenções nos ambientes urbanos ampliam a envergadura daquilo que a cena dá a conhecer. (Pupo in Desgranges; Lepique, 2012, p.153)

A partir desse período relatado pela autora, e ainda na atualidade, os núcleos artísticos do teatro de grupo da cidade criam articulações que passam por parcerias com outros coletivos não só teatrais, bem como por projetos municipais, escolas, centros culturais, entidades de bairro. As oficinas oferecidas visam mais do que a “transmissão” de alguma técnica ou experimentação, elas compreendem uma infinidade de camadas de entendimento que vão de encontros que possibilitam a troca entre pesquisadores, especialistas e a população local, acerca de temas vinculados à criação artística dos grupos, ou até o debate sobre questões de saúde coletiva, cuidados e lutas por direitos.

Pupo (2015, p.124) retoma e pondera suas definições a partir do que os próprios fazedores identificam em suas atividades:

A continuidade do desempenho e a preocupação com a multiplicação das frentes de atuação constituem pontos comuns a esses coletivos. Para eles, a distinção entre criação e contrapartida social não faz sentido, na medida em que seus esforços estão voltados para ampliar a esfera dos fazedores e apreciadores de teatro, o que é inseparável de uma intenção educacional manifesta na formação de indivíduos mais críticos, sensíveis e envolvidos no debate sobre as questões de nossa época. Ações de caráter amplamente cultural e ações visando à formulação de um discurso artístico tendem a se complementar mutuamente nos projetos apresentados por esses grupos.

Do ponto de vista do público, ainda que haja uma acentuada crise nesse sentido, há uma frequência nas atividades dos grupos de forma livre, a partir de seus desejos, possibilidades de agenda e outras influências, que fazem com que muitas pessoas constantemente estejam presentes, acompanhando e participando das propostas dos coletivos e outras tantas que acontecem pontualmente. O público que as acompanha tem diversificadas experiências em cada atividade. Já os integrantes dos núcleos artísticos elaboram as atividades, produzem e participam delas, gerando, como falado, processos internos em continuidade.

O evento possibilita uma infinidade de leituras, participações e pontos de vista do público, que não fica apenas em estado contemplativo, mas é evocado à participação, à tomada de posição e reflexão. O evento é, portanto, “um espaço vivencial, valorizando o espectador em sua materialidade presencial” (André, 2011, p.63). Podemos relacionar essa proposta/práxis ao que Umberto Eco (1986 apud André, 2011, p.63) chama de obra aberta, por essa configurar-se como “um campo de possibilidades em que o espectador e o artista podem produzir múltiplas obras, realidades e identidades”. Essa abertura pode ser identificada, em especial, quando observamos uma ação pontual, porém pode ser transposta transversalmente para o projeto do grupo.

No caso do teatro de grupo, não existe uma formalização de projeto artístico, em geral este se desenha ao longo do tempo e sem formatação. Porém, como dito, as bases de cada grupo permeiam todo o universo da ação do coletivo e são escritas pela convivência diária na construção de sua trajetória. Além destes fatores que soam como exercícios heterotópicos (contraditórios), os grupos possuem distintas técnicas, mas também a afetividade como aglutinadora, bem como buscam funcionar pela autogestão, possuindo semelhantes modos de criação e produção teatral avessos a uma lógica mercadológica.

Ainda que tenham tais elementos em comum, sua ação resulta em trabalhos cênicos totalmente plurais, seja do ponto de vista de suas pesquisas de linguagem, do uso de espaços alternativos para as

encenações, bem como da gama de temáticas de suas obras, como alguns exemplos. Esses aspectos são visíveis quando se observa um grupo teatral em relação a outro, bem como seus modos e estruturas de produção que guardam boas diferenças. Como explica o pesquisador André Carreira (2011, p.43):

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe como um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas.

Tudo isso a partir de algo que nos parece ser como identificado na educação formal nos projetos político-pedagógicos das escolas. Nítidamente, na educação tal projeto sendo aplicado e mais formatado a seu fim específico.

No caso da educação formal, o projeto político-pedagógico é instrumento e exigência legal expressa na Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Ele permite que a escola expresse formalmente sua identidade, suas concepções e práticas educacionais. Além disso, estabelece a natureza daquele espaço em relação ao seu papel político, cultural, socioeducativo e ambiental, bem como seu trabalho pedagógico com a inclusão, o respeito e a cidadania.

Para a concepção do projeto político-pedagógico, faz-se necessário um exercício democrático de gestão que permeia a cidadania e o diálogo com a comunidade escolar. Considerando o jogo dinâmico da sociedade, que permanentemente incide nas concepções educacionais, culturais, políticas e econômicas, deve haver revisitações e reelaborações constantes da proposta ao longo do tempo. Para o educador Moacir Gadotti (1994, p.3),

Não se constrói um projeto sem uma direção política, um norte, um rumo. Por isso, todo projeto pedagógico da escola é também

político. O projeto pedagógico da escola é, por isso mesmo, sempre um processo inconcluso, uma etapa em direção a uma finalidade que permanece como horizonte da escola. [...] um projeto político-pedagógico da escola apoia-se: a) no desenvolvimento de uma consciência crítica; b) no envolvimento das pessoas: a comunidade interna e externa à escola; c) na participação e na cooperação das várias esferas de governo; d) na autonomia, responsabilidade e criatividade como processo e como produto.

Figura 49 – Intervenção Ocupação Brecht na porta do Galpão do Folias



Foto: acervo do grupo

A concepção de Gadotti (1994) sobre o projeto político-pedagógico da escola parece se encaixar, dar forma e contorno ao projeto que estamos aproximando do sujeito histórico teatro de grupo. Parece haver uma forte semelhança com os pontos de apoio apresentados em sua fala e que emergem de nossas observações das práticas dos grupos, ainda que estes não formulem e afirmem categoricamente esse exercício de construção consciente do que podemos denominar como projeto artístico-político-pedagógico.

Os núcleos artísticos elaboram constantemente projetos, mas que são voltados para inscrições específicas em editais e/ou buscando parcerias institucionais. Esses projetos são pensados e escritos a fim de serem alinhados de acordo com as delimitações do que definem as instituições públicas e privadas quanto à natureza de apoio oferecida em cada modalidade. Compreendem, com isso, tempos determinados de execução, apoios financeiros delimitados (quando há), objetos preestabelecidos como a produção de um espetáculo, circulação de trabalho artístico, aprimoramentos técnicos etc.

Ainda que haja, no Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei n. 13.279/02), uma amplitude em relação a algumas questões, como uma grande liberdade quanto às propostas que podem ser inscritas na seleção, o valor geral de recursos para a seleção de projetos tem um teto por edição (sem determinar o valor específico por projeto selecionado) e a duração de cada projeto também é livre (ainda que conste um tempo limite máximo de 24 meses no total).

Quando observamos a Lei de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo, existem pontos importantes que devem ser evidenciados, como a possibilidade de propor um projeto em que se leve em consideração a pesquisa continuada do núcleo artístico, os desejos futuros e a trajetória do coletivo. A condicionalidade da adequação das propostas dos coletivos em termos de duração do projeto, de recursos financeiros almejados e da obrigatoriedade de execução do projeto como foi inscrito, caso seja aprovado, são pontos tênues entre a liberdade que o programa municipal apresenta como política pública de reconhecido valor e o engessamento condizente com a máquina pública.

A escrita dos projetos impõe ao grupo, de forma inegável, a adequação aos parâmetros da concorrência, porém também traz consigo a possibilidade de o coletivo fazer o exercício de narrar sua trajetória, ordenar as bases de seu trabalho e apontar direções para onde deseja caminhar. Ainda que um grupo, lamentavelmente, não seja selecionado (principalmente pela escassez de recursos para a área, em comparação com as demandas), ele terá um ponto de apoio

para recalcular sua rota, reencontrar sua história, refletir sobre suas escolhas do passado e do presente e imaginar outros futuros.

Ainda com Gadotti (1994, p.4), entendemos que “projetar significa ‘lançar-se para a frente’, antever um futuro diferente do presente. Projeto pressupõe uma ação intencionada com um sentido definido, explícito, sobre o que se quer inovar”.

A educadora Maria Alice Setúbal (1994, p.43), quando trata do projeto da escola (e aqui propondo uma transposição para o projeto do teatro de grupo), afirma que o projeto político-pedagógico não começa de uma só vez, não nasce pronto. Podemos pensar no mesmo, muitas vezes, como o ponto de chegada de um processo que se inicia com um grupo pequeno de pessoas (educadores/artistas), com algumas propostas embrionárias e que se ampliam ganhando corpo e consistência ao longo do percurso. Ainda a partir da autora, ao explicitar uma proposta (artístico) pedagógica e ao situar obstáculos, os educadores (artistas) estabelecem relações, apontando metas e objetivos comuns, vislumbrando pistas para a caminhada coletiva que se desenha no fazer, mas pressupõe analisar os passos dados, seu contexto, e lançar olhares para o futuro.

Para Marcos Felipe, da Companhia Mungunzá de Teatro, existe uma linha de pensamento e ação que foi se constituindo no decorrer da trajetória do grupo e que se evidenciou quando criaram a ocupação cultural, sua sede atual, o Teatro de Contêiner. O integrante do grupo consegue estabelecer momentos específicos e consequentemente objetivos mais determinados do grupo ao longo do tempo. Além disso, Marcos também apresenta as apostas que o coletivo estuda fazer no futuro próximo e os diálogos e caminhos que pensam em realizar:

[...] eu acredito que, em um primeiro momento [no final de 2016, no Teatro de Contêiner], existe muito essa questão das ocupações relacionadas à arte, principalmente ao teatro, muitos grupos. Uma programação diária, outros entendimentos de espaço físico com o artista, com cidade. Ressignificando tudo isso, consolidamos como teatro, como espaço cultural. Quando começa a pandemia

[de covid-19, em março de 2020], as ações sociais tomam uma envergadura muito grande, sendo aquilo que já era potencializado se potencializa ainda mais. Durante a pandemia, abrimos um ateliê de costura para a geração de renda [em parceria com o Coletivo Tem Sentimento]. O teatro se consolida agora, durante a pandemia, como um espaço de assistência social e de defesa dos direitos humanos. E hoje exatamente na nossa reunião da Mugunzá, estava falando que são três frentes e agora está na hora de mudarmos o farol para a nossa terceira frente, que é a questão pedagógica. Falamos que, nos próximos dois anos, o nosso farol vai iluminar as questões pedagógicas em tudo. Desde trazer Piá [Programa de Iniciação Artística] e [Programa] Vocacional para o [Teatro de] Contêiner, até começar um “burburinho” para ser uma Escola de Iniciação Artística [EMIA]. Agora estamos virando o nosso farol para o teatro ser um espaço pedagógico, o que nos contempla muito social, artístico e pedagogicamente, tudo misturado e convivendo junto.

Marcos Felipe evidencia em sua fala a intencionalidade do grupo: a partir da análise dos processos vividos, o grupo pode tomar decisões. Nessa perspectiva, o pesquisador Eder Sumariva Rodrigues (2007) trabalha em seu artigo “A construção do projeto artístico pedagógico do teatro de grupo” uma breve análise do que estamos dizendo. O autor faz uma aproximação da educação com os grupos e reforça que “Os projetos artísticos pedagógicos dos grupos de Teatro de Grupo não estão centrados somente na formulação do treinamento do ator, dramatúrgica ou estética, vão além da experimentação dos processos cênicos, incorporam a formulação de projetos vinculados com o espaço de criação do grupo” (ibidem, p.905).

O espaço de criação pode ser lido como aquele que se configura materialmente, e assim entendido como território de criação, mas também como sua subjetividade coletiva imaterial. Rodrigues (ibidem, p.907), na continuidade de sua reflexão, estabelece três eixos para os projetos dos coletivos que estruturam suas propostas: “fusão da teoria e prática; ação coletiva, consciente e organizada; participação e articulação ativa na comunidade. Pode-se ainda definir três

características que perpassam as práticas dos grupos: ética, ideologia e política”.

Partindo do mesmo tema, a pesquisadora Poliana Nunes Carvalho (2015, p.91), em um trecho de sua reflexão, colabora, adicionando à perspectiva dos processos colaborativos um traço com o qual nos deparamos e que para ela constitui a forma com a qual os projetos políticos-artísticos-pedagógicos dos grupos se manifestam. Para a autora,

[...] com frequência, a rotina de trabalho dos grupos é associada ao contexto vivido por eles, sendo claramente influenciada pelo projeto [de curto prazo] que ora está sendo desenvolvido por aquele coletivo, revelando sua capacidade de desenvolver uma série de metodologias de trabalho com fins de dialogar com os objetivos do grupo, seus integrantes e seus projetos. É em ambientes como este que ideias, espetáculos e propostas de encenadores, atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos e músicos convergem para o surgimento de obras artísticas feitas a várias mãos, o que se convencionou nomear de Processo Colaborativo de Criação. (ibidem, p.91)

Pensarmos nas articulações entre teatro e educação no contexto dos coletivos do teatro de grupo não deve pressupor que a ação realizada pelas e pelos integrantes seja baseada em pesquisas e experimentações calcadas profundamente na educação e que contam com qualificação específica na área. É importante ressaltar o que Carvalho (ibidem, p.92-3) coloca quanto a esse aspecto, pelo país possuir

[...] grupos de teatro que há tempos desenvolvem projetos atrelados à área da arte-educação, muitos são desenvolvidos, coordenados e executados pelos próprios membros do grupo, que nem sempre possuem formação nas áreas de licenciatura, fazendo então uso de suas experiências artísticas, individuais e coletivas para atingir os objetivos propostos pelos projetos de formação que se dispõem a desenvolver. Ao entrar em contato com os escritos que procuram dar conta dessas experiências, observamos que cada grupo, a sua

maneira, foi, ao longo do tempo, aperfeiçoando as suas práticas nesse aspecto. Cada etapa, anual ou não, parece ter revelado para os integrantes todo o potencial existente nas iniciativas de promover uma multiplicação de saberes e fazeres, através das trocas de experiência, fortalecendo a ampliação da noção de educação através da oferta de atividades, como cursos e oficinas de curta e longa duração.

A partir do que Carvalho nos oferece e das reflexões com que nos deparamos sobre os projetos artísticos-políticos-pedagógicos dos coletivos, pudemos ampliar nossas referências quanto aos processos empreendidos pelos grupos, bem como com a fundamental intencionalidade presente nas apostas desses coletivos, considerando os exercícios e experimentações da ação cultural como prática para a liberdade, não anulando sua carga de coerência e contradições, inerente aos sujeitos no mundo.

Figura 50 – Público acompanhando a Mostra Bagaceira, no Jardim Guaraú na Zona Oeste da cidade



Foto: acervo do grupo

Buscamos, com isso, estabelecer outros olhares para as práticas do sujeito histórico teatro de grupo que se manifesta na cidade de São Paulo. Aliamos não apenas o que temos como narrativa comum de suas práticas, mas evidenciamos a transversalidade e intencionalidade presentes, principalmente quando nos colocamos em contato com as experiências materializadas em seus territórios de criação.

Experiências, desejos e afetos: territórios de criação

Em diversos momentos, provavelmente, cada integrante de um grupo de teatro tenha se percebido tentando responder qual é sua motivação para estar no coletivo, também se perguntou qual é a motivação do grupo para continuar unido e trabalhando. Aos núcleos teatrais que possuem sede, somam-se outras inquietações nesse caldo borbulhante. Existem expectativas quando o grupo está procurando o primeiro espaço onde se instalar, quando o desejo da sede começa a tomar forma, encontrando possíveis endereços, olhando com curiosidade o entorno e projetando o que pode vir a ser um habitar o cotidiano daquele “pedaço” da cidade. É dessa forma que Harry de Castro, da Companhia Teatro da Investigação (CTI), narra as primeiras impressões e desejos quando chegaram na Vila Ré, Zona Leste de São Paulo:

A expectativa quando fomos para essa sede [CTI] era para termos esse espaço cultural, para que pudéssemos ensaiar no nosso local, para guardar as nossas coisas, que são muitas. Ter todo esse cuidado com os ensaios, com os horários. Então, nesse nosso local, é tudo mais tranquilo. E para ajudar, é uma casa onde podemos também nos abrigar, podemos dormir lá. [...] No começo de 2017, eu acredito que a expectativa [do grupo] era essa de ter esse espaço e poder levar a cultura para a população que estava ali. Mas, claro, nem sempre a arte, no meu ponto de vista, é tão bem-vista. A não ser que você apareça na televisão, alguma coisa assim. Acredito que

não alcançamos ainda toda a população ali da Vila Ré. Às vezes existem pessoas que moram ali, duas ruas atrás [da sede da CTI], e não sabem que tem uma companhia de teatro [na vizinhança]. Não é um problema só nosso de divulgação, porque acredito que nós temos a van [SARAVAN, como é chamada o carro do grupo] e que nos ajuda a levar pelos arredores as divulgações [com anúncios sonoros e panfletos]. Muitas pessoas que estão ali na área sabem da existência do CTI [Companhia Teatro da Investigação], mas tem gente que não sabe, não chegou, não prestou atenção na van que estava ali passando ou em alguma informação.

Harry de Castro identifica as dificuldades de se estabelecer contato com as pessoas do entorno e também uma certa carga de valorização de determinadas pessoas que são evidenciadas pelas mídias televisivas em contraponto com a invisibilização de outras tantas que não fazem parte dessa larga escala da cultura de massa. O ator do coletivo do Teatro-baile continua sua reflexão:

[...] eu penso que a expectativa era de fomentarmos o nosso trabalho naquele lugar e que toda a população ali da Zona Leste pudesse estar. Até porque fazemos coisas gratuitas. Acredito que quando fizemos [o espetáculo] *Caruru [Teatro-Bailinho]* e parece que bem mais com o [espetáculo] *O homem-mega-fone* – quando fizemos uma temporada às quintas, sextas e sábados às 20 horas, durante dois meses – trouxemos um outro público. As pessoas diziam [nas ruas do bairro para nós] “eu não vou nessa semana, mas eu vou na semana que vem”, “eu não vou na semana que vem, mas eu vou na última semana”. Conseguimos fazer com que viessem pessoas de outros lugares e também o nosso público-alvo, que era dos arredores. Às vezes eu estou no mercadinho e tem pessoas que falam “quando vocês vão voltar?”, “como é que vocês estão?” e não são nossos amigos, são pessoas que já foram [assistir], mas que não fizeram uma certa amizade conosco. Eu mesmo nem conhecia algumas dessas pessoas que falaram comigo. Essas coisas são gostosas de trazer para o nosso pensamento e do que propomos enquanto

artistas, dentro desse lugar, desse espaço que construímos [que é a sede do grupo].

Quando se consegue entender um propósito para o coletivo – o que estamos nomeando como projeto artístico-político-pedagógico –, começam-se a desenhar ainda mais linhas, ramificações e desdobramentos. Nesse momento, também paira a dúvida sobre se ter uma sede ou não, e, caso o grupo já esteja em um espaço há algum tempo, a questão passa a ser se é válido manter ou não o espaço aberto.

Convidado a mediar um debate, promovido pelo grupo Tablado de Arrumar, chamado Grupos, Espaços e Comunidade: Para Além da Cena, o pesquisador Flávio Desgranges (in Farra, 2010, p.45) questiona

[...] como que a gente se organiza enquanto grupo, organiza o nosso projeto e, a partir daí, quais são as nossas propostas, as nossas ações? Eu acho que, a partir da constituição de uma sede, a gente pode retomar, de novo, o pensamento acerca do fazer teatral e dos desejos, dos grupos, do pensamento de qual a relação do teatro com a cidade. Como que o teatro pode agir sobre a cidade, seja no âmbito da proximidade com o público, do pensamento da formação do público, da formação dos espectadores, da formação de artistas. Muitas vezes são propostas atividades de formação de artistas nas sedes. Como que a cidade pode interferir no teatro. Há quem diga que só se pode pensar o desenvolvimento da arte teatral se ele se der com a efetiva participação dos espectadores.

A participação a qual Flávio Desgranges menciona se aproxima da ideia mais ampla de participação social e ecoa nas ações dos coletivos, na gestão de seus espaços e nas propostas que são desenvolvidas. Sem a participação, parece faltar um pedaço do que constitui a sede, o território de criação. Como falado anteriormente, existe um diálogo e uma permissão da comunidade do entorno para que o espaço cultural se estabeleça e se fixe. O teatro que os grupos realizam está

conectado à cidade, de uma forma mais ampla, mas sobretudo com a realidade a sua volta. Por isso também há um olhar fundamental de cooperação entre o dentro e fora de seus espaços. O pesquisador Edson Moraes (2014, p.12) corrobora com essa visão, identificando que

Nos projetos enviados para editais públicos, os grupos destinam à comunidade palestras, cursos e oficinas artísticas gratuitas, que implicam na formação de público para os espetáculos, além de inspirar o grupo aos novos elementos estéticos surgidos da relação dialética entre o ator/oficineiro e as pessoas que vivenciam essas ações. Outras atividades solidificam-se como estratégias de ressignificação do espaço. É importante ter claro: a âni­ma desse espaço é o trabalho do artista, do contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias.

Moraes (ibidem) também salienta que há uma importante característica que diferencia as sedes dos coletivos do teatro de grupo de outros espaços também voltados para as comunidades: o trabalho artístico e as pessoas que o desenvolvem. Pela atuação do grupo, cria-se um espaço que se alicerça simbolicamente no teatro, que pressupõe o encontro, que brinca com a efemeridade, que constrói a reflexão por diversos caminhos que a cena proporciona, mas também pela sensibilidade da arte, pelo exercício de se estar junto, coletivizando o espaço-tempo.

Adentrando um pouco mais na pedagogia do teatro, encontramos outro referencial que é o teatro na comunidade. Recorrendo novamente ao *Léxico de pedagogia do teatro* (Koudela; Almeida Jr., 2015, p.183), podemos entender o teatro na comunidade como aquele que não se define por um estilo único ou por uma ideologia, sendo sua condição básica a existência de um contexto comum. Fundamentando o conceito a partir de Jan Cohen Cruz (2008, p.108 apud Koudela; Almeida Jr., 2015, p.184), o verbete menciona que nesses espaços onde se manifesta esse tipo de teatro “ouvir a comunidade é fundamental: ‘os artistas baseados na comunidade valorizam o engajamento profundo com os participantes da comunidade’”.

Na totalidade dos modelos e formatos²⁴ nos quais se podem identificar a manifestação do teatro na comunidade, como pressuposto há sempre a integração entre os diferentes participantes (dos grupos teatrais, pessoas das comunidades, demais envolvidos) de múltiplas formas possíveis. “Dependendo do projeto, as pessoas podem ser pesquisadoras, fontes primárias, atores, ou participantes centrais em debates pós-espetáculo ou outras atividades” (ibidem, p. 184).

Por fim, podemos destacar como elementos que alimentam a ideia de proximidade do teatro de grupo praticado nos territórios de criação com o teatro na comunidade a partir dos princípios [de] Jan Cohen Cruz, quando o pesquisador identifica [...] situações em que o artista está mobilizado a favor de um desejo específico do grupo; também quando há reciprocidade nos processos mutuamente nutritivos entre o grupo e a comunidade; a relação com outros conteúdos além da estética; e o fortalecimento e interação maior das pessoas que se envolvem no processo do que apenas assistindo a um resultado cênico específico. (Koudela; Almeida Jr., 2015, p.183-184)

Como exemplo do que poderia ser uma das práticas desse teatro, no mesmo evento no qual Flávio Desgrandes realizou a mediação, o diretor e dramaturgo César Vieira (in Farra, 2010, p.48), do histórico Teatro Popular União e Olho Vivo – T.U.O.V., grupo que possui uma trajetória coletiva de mais de cinquenta anos, comenta que

24 Existem três modelos em que o teatro na comunidade pode ser identificado: “TEATRO PARA COMUNIDADES: [...] feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. TEATRO COM COMUNIDADES: [...] envolve uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo, mas este é feito pelos artistas pesquisadores, longe da comunidade. TEATRO POR COMUNIDADE: [...] as pessoas das comunidades tomam parte de todo o processo criativo, inclusive a representação” (Koudela; Almeida Jr., 2015, p.184).

[...] sentir que aquele espetáculo, quando você volta na semana seguinte, ele mexeu com a cabeça daquele povo. E as crianças cantando as músicas da peça. As mulheres que estavam participando de uma entidade, em função do que foi dito na peça, mais ou menos, começaram a se rebelar e querem cargos de direção na Sociedade Amigos do Bairro. E assim, mil e uma facetas que desperta um espetáculo de teatro na cabeça de uma pessoa.

O encenador Amir Haddad (in Farra, 2010, p.56), que dirige o Grupo Tá na Rua e está sediado há mais de quarenta anos na cidade do Rio de Janeiro/RJ, comenta a relação das sedes dos grupos com a cidade, como esse diálogo é provocativo e não pode ser negado:

[...] é possível [termos] essa sensação [dos grupos de teatro] de estarem captando as coisas que estão no ar e fazendo com que a cidade seja definitivamente a fonte de todas as possibilidades teatrais do meu trabalho [artístico como integrante de um coletivo]. Não posso imaginar um teatro que não esteja ligado à sua cidade. Um teatro que está ligado ao meu próprio umbigo pode ser muito interessante, mas não me interessa. Então, o assunto é esse, o teatro e a cidade.

Nessa mesma linha, Edson Moraes (2014, p.4) também comenta que os grupos assumem uma condição ideológica; retomando a própria origem do teatro na *polis*,²⁵ quando somam as artes cênicas

25 Denomina-se por *polis* cada cidade-estado da Grécia na Antiguidade clássica cujo território apresentava um sistema social e político, uma ordenação do espaço e participação política dos cidadãos, entre outras características que diferenciavam aquele território dos demais. A *polis* grega era a manifestação do modo de vida urbano que mais tarde veio a ser considerado a base da civilização ocidental. Cabe dizer que em seu contexto os gregos consideravam como seres inferiores as crianças, os escravos, os estrangeiros e as mulheres. Entre os espaços simbólicos da *polis*, havia uma *ágora*, que era a praça pública onde os homens considerados cidadãos exerciam seus direitos políticos na vida pública, também constituía um espaço importante o *theatron* ou *theastai*, onde se viam representadas as tragédias e as comédias teatrais financiadas pelo Estado e que

à política e, nesse sentido, torna-se difícil compreender uma coisa sem a outra.

Na mesa “A importância das sedes para os grupos de teatro”, durante o seminário Diálogos Teatrais – O Fomento Compartilha, promovido pelo Núcleo de Fomentos Culturais/Linguagens da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em 2013, entre os convidados estava o ator e educador Edgar Castro. Em sua fala, ele compartilha:

Refletindo sobre o tema, reencontrei um livro [*Teatro sobre a cidade*, 2010] que reuniu uma série de conversas que o Tablado de Arruar manteve entre 2005 e 2008 com vários interlocutores, e tem um capítulo exatamente sobre sede. Fui reler aquilo e encontrei algumas falas do Amir Haddad muito inspiradoras, onde ele fala da sede como “o lugar para onde você volta”. Tá na Rua é um grupo que atua a céu aberto, e ele fala dessa necessidade existencial de se ter esse chão, para onde você retorna para poder se renovar, se reequilibrar, se reestruturar, e esse sentido de sede ficou muito forte para mim. No caso da Cia. Livre [a qual Edgar Castro integrava], tenho a certeza de que, se nós não tivéssemos constituído a Casa Livre [sede do grupo], há 9 anos, a companhia já teria acabado. Não teríamos conseguido sobreviver se nós não tivéssemos esse chão para onde voltar, esse espaço para estabelecer a relação com o outro. [...] A única certeza é que existe muito caminho ainda a ser trilhado para se estabelecer algum campo de proteção e garantir a existência desses territórios de criação. (Castro in Gomes; Mello, 2016, p. 97-8)

A partir da fala de Amir Haddad, o diretor Edgar Castro expõe a importância que existe em ter um espaço-sede para os coletivos, um lugar para onde podem retornar, um espaço instituído para a gestão de seus projetos, para existir enquanto casa, morada de seus

tinham por objetivo expressar e difundir os valores e pensamentos hegemônicos daquela sociedade. Cf. (Nero, 2009; Rolnik, 2012).

pertences e seus sonhos, onde podem exercitar experimentações livres e libertárias, constituindo territórios de criação.

Do mesmo encontro no qual estavam Flávio Desgranges e Amir Haddad participava Reinaldo Maia que apresenta as motivações para que o grupo Folias d'Arte criasse uma sede de trabalho no bairro de Santa Cecília, aberta ao público em abril do ano 2000. De acordo com ele:

Foram negados a nós todos os espaços públicos da cidade São Paulo, todos! Todas as instituições que vocês quiserem... a começar desta "Santa Instituição". Agora, o Tablado [de Arruar] não achou que eu não ia falar do Sesc [Serviço Social do Comércio], só porque eu estou no Sesc (risos) [onde o evento estava ocorrendo]. Mas a gente viu que, se a gente quisesse fazer o que a gente gostaria de fazer, [...] ia ter que ter uma trincheira. Então nós construímos uma sede. Segundo, que a sede da gente, ela é ao mesmo tempo a nossa possibilidade de liberdade estética e a nossa possibilidade de liberdade ética. O nosso repertório é construído a partir do que o conjunto criativo discute, como necessidade intrínseca para ele, independente de ser comercial ou não ser comercial. A gente vai fazer porque nós temos a sede. Uma garantia de que nós temos um lugar para ensaio e nós vamos ensaiar. Tem sido assim nos últimos dez anos. A nossa sede para quem conhece talvez seja o único lugar onde uma igreja faliu e virou teatro (risos). A sede para a gente também sempre significou uma liberdade de estabelecimento de relações políticas e culturais. (Maia in Farra, 2010, p.60-1)

Reinaldo Maia apresenta uma espécie de falta de opção como motivação para que o grupo Folias d'Arte tivesse uma sede, o que se relaciona com o que já vimos anteriormente em relação ao próprio teatro de grupo ser escolhido pelos e pelas trabalhadoras do teatro como alternativa para exercer sua profissão, visto a falta de outras oportunidades de sobrevivência artística e financeira. Mas a fala do dramaturgo também reflete uma busca pela liberdade, pela autonomia das escolhas estéticas do coletivo, o que é alcançado quando não

se tem uma instituição ditando o que fazer. O grupo Folias d'Arte, criado em 1997, ainda ecoa os significados expressos por Maia, como afirma, em 2021, Giovanna Kelly:

Ter ou não a sede já é uma discussão que tivemos algumas vezes até hoje. Estamos há pouco tempo nesse coletivo [a partir da chegada de novos integrantes e distanciamento de outros], mas uma coisa que aconteceu conosco foi nos estruturarmos como coletivo por termos um objetivo comum. E o objetivo comum não era escrever um projeto de fomento, nem ter uma pesquisa continuada, era fazer o espaço continuar aberto. Para todos nós tinha alguma importância. Nós estávamos lá, algumas pessoas há algum tempo, algumas pessoas há pouco tempo, mas todos entendiam a importância desse espaço para a cidade, desse espaço para o teatro e desse espaço não fechar. Eu não era do [Grupo] Folias [d'Arte] ainda, mas lembro de participar de conversas em que se falava “vamos continuar com o Grupo Folias, mas vamos fechar o galpão”. “Vamos ter um outro espaço em outro lugar, mas esse espaço não existe mais”, pois esse espaço estava começando a ser impossível de se manter, porque era muito pesado [o trabalho], é uma estrutura gigante. Além da “grana”, tem uma demanda de administração que é grande. Não é qualquer coisa [manter um espaço desse porte] e era complexo, já estava consumindo todo mundo naquele momento. E nós nos encontramos – essas pessoas [que estavam chegando no grupo] se encontraram – por causa disso a princípio. Nos encontramos para fazer o espaço continuar existindo, para pagar o aluguel do espaço. Mas também não encontramos motivo para o espaço continuar existindo sem uma pesquisa acontecendo, dessa forma começamos a nos dedicar a isso.

A ânsima à qual Edson Moraes (2014, p.12) se refere é o que parece ecoar na fala de Giovanna Kelly quando reflete que, para os novos integrantes do grupo Folias d'Arte, não fazia sentido apenas manter o espaço funcionando – ainda que existisse a motivação inicial do coletivo, dada a relevância histórica e artística do Galpão do

Folias para a cultura da cidade de São Paulo –, era necessária uma práxis artística em comum naquele espaço.

É em sua ação coletivizada que o grupo faz seu território criativo acontecer, não sendo possível deixar de considerar que ele também é influenciado por todo o ecossistema que existe em seu entorno. Nessa perspectiva, Amir Haddad (in Farra, 2010, p.52) menciona que “Se um dia eu quiser ir visitar o grupo do [Reinaldo] Maia, eu não vou visitar ele na casa dele, por mais que ele seja o grupo, ele esteja com o grupo dentro dele. Eu tenho que visitar ele na sede do grupo dele. Lá é que eu vou ver onde estão todas as energias que atuam naquele trabalho, não de uma pessoa, mas dentro daquela coletividade”.

Figura 51 – Atriz Dálma Régia, da Companhia de Teatro Heliópolis, em cena na sede do grupo



Foto: acervo do grupo

Amir Haddad, a partir de sua vida dedicada ao teatro popular, nos presentia com essa reflexão sobre como podemos conhecer os grupos, sobre como a sede-casa reflete nossas almas, emana nossas intenções e sonhos no jogo interno-externo. Se não temos um solo,

um lugar para concentrar nossas energias, parece que o trabalho também fica sem ancoragem.

Muitos são os grupos com pesquisa continuada que, não podendo ter uma sede, se cansam de não encontrar pautas em espaços públicos ou particulares para ensaiar e apresentar. Mencionam também a dificuldade em guardar seus cenários, o que torna extremamente difícil manter um repertório ou proteger seus pertences de descartes indesejados porque houve uma mudança de gestão inesperada em um espaço cedido.

Como o teatro de grupo é permeado por muitas dificuldades, precariedades enormes, quando se tem um espaço, a problemática de se ter onde guardar as coisas e a disponibilidade de se ter um lugar para se encontrar, ensaiar, confabular ao menos já não se apresenta. É um obstáculo a menos, entre tantos outros que são adicionados nas camadas dos grupos que mantêm sedes.

Joka Andrade, do grupo Bando Trapos, comenta sobre o impulso dos coletivos terem uma sede, mas também a dificuldade de encontrar e manter um espaço na capital paulista. Em sua fala, ele aponta dois elementos para pensarmos:

Acredito que a primeira coisa é que a quebrada chama para fazermos isso [de termos um espaço e atividades]. E a segunda coisa que penso é que não dá para ter um espaço, não é fácil ter um espaço, não é “só [um espaço]”, não, pois se trata de uma sede e isso não é fácil. Em São Paulo, é difícil ter um lugar, penso que é até mais fácil no interior, pois andei pesquisando isso. Em São Paulo qualquer espacinho para um grupo [se instalar é caro] – por nunca termos uma estabilidade [financeira] plena – precisamos pensar quando temos um projeto, mas também quando estamos sem projeto. Isso é o segundo fator, mas o primeiro fator é que a construção não é de pesquisa, é de troca. Todas as horas são de muito aprendizado, de trocas.

Na sequência, Joka Andrade fala também sobre a dificuldade de ser integrante dos grupos e participante das atividades propostas nos espaços:

No projeto de 2017, não conseguíamos participar de nenhuma atividade do espaço como aluno, porque sempre pensávamos que estava faltando alguma coisa, que precisava pegar um pano para limpar, que estava faltando água, pois ficávamos em uma pira de produção, mas agora no último projeto conversamos que precisávamos focar nessas [nossas] formações.

Os grupos identificam que a operacionalização é uma questão dos espaços, pois em geral são números reduzidos de integrantes, existem também muitos outros fatores que dificultam uma presença e dedicação constante. Muitas vezes se pensa em uma atividade “simples”, mas que causa desconforto quando se percebem na prática diversas demandas, como limpeza, recepção do público, questões técnicas de montagem e desmontagem, contatos, até mesmo custos relacionados ao consumo de água, energia, insumos, alimentos e tantos outros.

Não há um apoio constante, uma política pública efetiva que considere os espaços culturais dos grupos como importantes pontos da dinâmica cultural da cidade. Existem propostas, apontamentos em diversas instâncias, inclusive instrumentos legais (na esfera municipal, estadual e federal), mas sem uma efetiva aplicação para a proteção dos espaços e um significativo amparo e proteção contínua.

Como já mencionado ao longo de nossa reflexão, os territórios de criação do teatro de grupo na cidade de São Paulo se constituem de diversas formas, uma delas são as ocupações culturais às quais se refere Thalita Duarte, integrante do Grupo Pandora de Teatro cuja sede é a Ocupação Artística Canhoba, em Perus, e se relaciona a um importante movimento na direção do reconhecimento e da proteção dos espaços culturais da cidade.

Não precisamos pagar o aluguel, isso já nos diferencia muito, não tem essa dor de cabeça. Ficar preocupado porque não vai ter o dinheiro do aluguel desse mês, isso já é muito bom. Em 2019, o espaço [antigo e nunca inaugurado telecentro, onde está a Ocupação Artística Canhoba] passou a pertencer à Secretaria Municipal de

Cultura [de São Paulo] e a secretaria assumiu o espaço como uma “casa de cultura” deles também. Nesse processo, ganhamos a regularização das instalações de água e luz. Em dezembro do ano passado [2020], tivemos a instalação de água. [Isso nos mostra que] [...] tem horas que temos vitórias muito grandes. Estamos no meio da pandemia, mas [o processo de reconhecimento] já está em um caminho muito bom. A luz está em processo de regularização também. Quem assume o pagamento dessas contas [água e luz] também é a Secretaria Municipal de Cultura. Dentro desse processo, fazemos parte do Bloco de Ocupações – que são ocupações culturais espalhadas pela cidade inteira – e estamos elaborando com a Secretaria de Cultura um modelo de cogestão desses espaços, para que eles estejam reconhecidos como sendo da cultura, mas que o grupo faça a gestão dele. Estamos nesse processo de criação desse modelo, no sentido de saber como que ocorrerá, pensando em quais serão as obrigações da Secretaria e quais serão as nossas obrigações. Se terá um repasse de verba ou não para os espaços. Se a secretaria irá mandar programação [Circuito Municipal de Cultura, por exemplo], [Programa] Jovem Monitor Cultural e como vai funcionar tudo isso. Estamos nesse processo atualmente. Mas até então estamos mantendo o espaço com recursos próprios, desde 2016, o próprio processo de reforma predial foi todo realizado por nós. Como o Grupo Pandora encabeça esse projeto da Ocupação Artística Canhoba, nesse sentido de segurarmos, batermos os pregos na parede, mantermos o espaço financeiramente falando, com os recursos dos nossos editais. Quando ganhamos um edital para fazer uma peça, nesse mesmo edital compramos equipamentos, incluímos alguns serviços de manutenção que são importantes.

A fala de Thalita Duarte demonstra a articulação coletiva dos grupos com movimentos para efetivar políticas públicas para os espaços culturais que são ocupações. Pensando nos processos históricos, são diversas as iniciativas que podemos suscitar como: Movimento Arte Contra a Barbárie; Movimento Redemoinho; Roda de Fomento; RBTR – Rede Brasileira de Teatro de Rua;

Ocupações da Funarte; Motim – Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo; MCP – Movimento Cultural da Periferia; MTG – Movimento de Teatro de Grupo de São Paulo; Fórum de Emergência Cultural; recentemente o MOTIJ – Movimento para o Teatro Infância e Juventude e o S.O.S. Casas de Cultura.

A organização ampliada demonstra uma chama ainda acesa coletivamente para lutar por diversas pautas relacionadas à cultura, ainda que haja uma naturalização perigosa das individualidades no sistema neoliberal das quais os grupos e seus integrantes não estão a salvo, às vezes conquistando vitórias em acordos praticados em particular e para si, em detrimento de um contexto mais geral que reivindica pautas muito semelhantes, por exemplo.

Caminhando na linha que Thalita Duarte mencionou sobre parcerias institucionais elaboradas com o poder público, uma breve passagem acerca de instrumentos legais de proteção na cidade é abordada na publicação resultante do seminário Diálogos Teatrais – O Fomento Compartilha, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (2016). No texto de abertura, o então secretário municipal de cultura, Nabil Bonduki (2015-2016), apresenta alguns avanços à época:

Para proteger e apoiar a manutenção dos teatros independentes, que tanto contribuem para a disseminação da arte e da cultura na cidade, foram criados recentemente vários instrumentos urbanísticos e fiscais. O Plano Diretor Estratégico de São Paulo²⁶ [2014] inovou ao colocar a proteção dos espaços culturais como um objetivo estratégico no planejamento urbano da cidade. Para proteger teatros ameaçados pelo processo imobiliário, foi criada uma nova Zona Especial de Preservação Cultural, a Área de Proteção Cultural (Zepec-APC), regulamentada em janeiro de 2016 pela SMC [Secretaria Municipal de Cultura]. O instrumento visa compatibilizar

26 Cf. Plano Diretor Estratégico – Lei n. 16.050, de 31 de Julho de 2014. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/marco-regulatorio/plano-diretor/texto-da-lei-ilustrado/>.

a manutenção destes espaços com o desenvolvimento urbano. O apoio aos teatros independentes também se dá através da via fiscal, como na isenção de ISS [Imposto Sobre Serviços] para as cooperativas ligadas à cultura e através da lei, regulamentada em 2016, que isenta IPTU de teatros [16.173/2015] e espaços culturais cuja finalidade seja a realização de espetáculos de artes cênicas, com acesso direto pelas ruas ou galerias da cidade. (Bonduki in Gomes; Mello, 2016, p.6-7)

Esse panorama que o urbanista Nabil Bonduki oferece demonstra grandes avanços à época, mas que sofrem diversos entraves quando partem para sua efetiva aplicação. Um caso também digno de ser observado nesse contexto foi o Plano Municipal de Cultura de São Paulo²⁷ (2016), elaborado a partir de grande participação popular e de diversos órgãos da Prefeitura de São Paulo, mas que até o momento, com as trocas da gestão municipal, avançou bem pouco em suas metas e ações estipuladas, que deveriam estar em vigor até o ano de 2026.

Independentemente das políticas públicas, os coletivos do teatro de grupo caminham encontrando possibilidades, fendas no asfalto das ruas, para manterem seus espaços, suas atividades e sua ação no mundo e em seus contextos. Com isso, desenvolvem outras cartografias que fazem dos territórios de criação potências de relação, de outros mundos, em pequenas revoluções.

De acordo com níveis de consciência, intuição e inquietação, os grupos de teatro da cidade dão prosseguimento a suas trajetórias, nutrindo a caminhada coletiva do sujeito histórico teatro de grupo. Nessa perspectiva, Marcos Felipe, da Companhia Mungunzá de Teatro, menciona os projetos futuros do grupo, a partir do que ele já comentou anteriormente:

27 Cf. Plano Municipal de Cultura de São Paulo. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/relatorios/index.php?p=19964>.

O que queremos fazer este ano [2021] é potencializar, é pensar como estrutura, colocar no papel a pedagogia. Principalmente com crianças, vamos fazer muita formação, mas queremos trabalhar muito com a criança. Como a criança tem uma iniciação artística dentro daquele espaço [Teatro de Contêiner], convivendo com o teatro, convivendo com ateliê de serigrafia, convivendo com um ateliê de costura com mulheres trans, convivendo com um monte de artistas passando, convivendo com um estúdio de música. Como é criar uma pedagogia dentro dessa máquina que está acontecendo. Mas criar uma pedagogia pensada com os coordenadores e coordenadoras, com professores e professoras, montar esse projeto e depois tentar vender o projeto. É organizar, porque já acontece. Agora é a hora de organizar a forma pedagógica. Isso que eu falo: como espaço cultural de manifestos artísticos ele se consolidou, como espaço social ele se consolidou, agora está na hora de virarmos o farol para a questão pedagógica.

Figura 52 – Crianças jogando futebol na parte externa do terreno ocupado pela Cia. Mungunzá de Teatro



Foto: acervo do grupo

O olhar para a questão pedagógica, o farol ao qual Marcos Felipe se refere, não me parece um ato isolado e particular de um grupo. Podemos lançar olhares mais ampliados para isso, a partir do que os coletivos compartilharam de suas experiências e desejos, manifestando suas intencionalidades e dando brilho para que os coletivos organizem o que já ocorre em seus territórios de criação,

em seu cotidiano, em sua arte-vida. Assim, para que também os olhares e interpretações daqueles e daquelas que não estão inseridos nos grupos – que atuam na educação formal, no âmbito acadêmico, no poder público e em diversos outros espaços – possam também enxergar a transversalidade que aqui se apresenta como um cenário complexo de unidade, a partir das relações de contraste, em meio às particularidades e coletividades do sujeito histórico teatro de grupo na cidade de São Paulo.

A coletivização da vida, dos espaços, das práticas e conquistas é refletida na fala de Ana Carolina, do Grupo Estopô Balaio, quando trata também das projeções do grupo, do que o coletivo espera conseguir e tecer como próximos pontos de sua trama:

Realmente o nosso sonho, o nosso planejamento é que essa sede [Casa Balaio] seja um espaço compartilhado, que não seja a sede só do [Grupo] Estopô Balaio. Temos buscado nos encaminhar para isso, e o grupo de fato tem chegado muito próximo desse compartilhamento quase totalmente horizontal. Só não é realmente [dessa forma] porque de fato o [Grupo] Estopô [Balaio] precisa entrar com muito mais verba [para manter o espaço] e por termos um pouco mais de estabilidade [financeira]. Mas as coisas vêm ocorrendo bem nesses dois últimos anos [2019, 2020]. Os outros coletivos estão conseguindo nos ajudar [a manter o espaço]. O nosso objetivo de fato é criar um espaço compartilhado, sonhamos muito que seja um espaço com mais salas, por exemplo, que o Teatro Interrompido [– Cia. de Arte] tenha a sua sala de ensaio. Nos inspiramos muito no [Grupo] Pombas Urbanas [com o Centro Cultural Arte em Construção, na Cidade Tiradentes], para nós é o nosso sonho.

Ana Carolina traduz em sua fala uma tendência que se apresenta em diversos núcleos artísticos, o exercício coletivo dos espaços. As sedes em geral recebem muitas atividades, em grande parte propostas e realizadas por coletivos que não necessariamente mantêm os espaços, mas que buscam parcerias para realização de ações e de seus projetos. Não é pelo espaço ser mantido pelo grupo que ele esteja a

serviço único e exclusivo deste, muitas vezes é ao contrário, o coletivo fica a serviço das demandas que recebe, como também alguns relatos já mencionaram.

Mas a tônica da fala da atriz Ana Carolina está na abertura para outras possibilidades de gestão e compartilhamento dos espaços, para que os fardos não sejam carregados de forma solitária, para que não haja um único grupo responsável. Isso demonstra em certa medida também uma forma de criação de pequenas cooperativas, não necessariamente nas proporções da Cooperativa Paulista de Teatro, mas em seu espírito. Também nessa linha, a atriz do Grupo Estopô Balaio se lembra do Grupo Pombas Urbanas, de seu espaço (Centro Cultural Arte em Construção), que agrega diversos coletivos de forma momentânea ou permanente, e a partir de sua experiência fundaram, em 2014, uma cooperativa, Cooperativa de Artistas, por e para os artistas de seu território.

As potências e possibilidades se mostram múltiplas, o exercício não se mostra fácil, mas existe uma essência que faz com que a luta valha a pena. A força vem das pequenas conquistas e das microrrevoluções, como relatam os grupos nas entrevistas e como pudemos perceber nas falas de membros históricos do teatro de grupo que nos agradeceram com falas tão significativas nesta parte final da reflexão.

5

ENCONTROS POSSÍVEIS PARA CONCLUSÕES ATÉ AQUI

Das experiências se constroem conhecimentos, do caminhar se faz caminho

Estávamos em temporada em nossa sede com um espetáculo que havia estreado fazia pouco tempo, chamado *Guerra*. Foram meses em processo, nosso primeiro projeto de fomento ao teatro aprovado! Um mergulho por sete territórios do entorno de nossa sede, no Campos Elíseos. No centro da cidade de São Paulo, caminhamos, convivemos, pesquisamos, intervimos no Largo do Arouche, na Santa Ifigênia, na Favela do Moinho, na Cracolândia, no Minhocão, na Luz e em Higienópolis. Tentamos entender quais as disputas daqueles lugares e, por fim, compreendemos que havíamos ido atrás dos conflitos, porém quem nos acompanhou foram as vitalidades, as pessoas que fazem daquelas ruas e casas, daquele comércio uma cidade viva!

A temporada ocorreu e, depois de algum bom tempo, encontrei uma amiga, Káthya Godoy, que narrou um episódio fantástico que ocorreu com ela quando foi assistir ao espetáculo na nossa sede. Ela combinara com alguns familiares de irem juntos ver a peça, olhou as informações, combinaram caronas, foram em três carros cheios e, no horário marcado, estavam na porta do espaço. Acharam um pouco

incomum a porta estar fechada e não ter ninguém aparentemente. Tocaram a campainha e nenhuma resposta. Em seguida, viram que havia uma porta aberta com uma escada bem ao lado da sede do grupo, resolveram entrar e subir. No primeiro lance, viram um corredor com portas fechadas, era uma pensão, mas não se deram conta. Ouvindo um barulho mais para cima resolveram continuar a subida. Subindo, ela pensava: “Esse pessoal do teatro faz cada peça!? Marcar na hora do almoço, nesse espaço, sem sinalização... Como eles inventam. Mas ainda bem que já sei como eles são”. Chegaram no último lance de onde estavam vindo vozes e onde havia uma porta aberta.

– Olá, tudo bem? Podemos entrar?

– Boa tarde moça, tudo bem. De onde vocês vieram? Como vocês entram aqui? Que susto!

– Nossa, esse pessoal se esconde mesmo, né? (risos) Viemos ver a peça.

– Que peça?

– De teatro, que o grupo está fazendo aqui mesmo. Já começou?

– Mas aqui não tem peça não. Acho que você está falando do pessoal aqui do lado.

– Isso mesmo, eu vim aqui com esse pessoal que é da minha família ver a peça e subimos por que será aqui, não é?

– Mas a peça é de noite, não é agora. Não tem teatro essa hora aqui, eles estão fazendo só a noite, agora.

– Nossa, não acredito! Preciso ver aqui no celular isso, devo ter me confundido, mas tinha certeza de que era hoje nesse horário.

– Bem, se vocês vieram ver o teatro aí do pessoal, então vocês são convidados aqui na minha casa também. O almoço terminou agora, mas vou passar um cafezinho e tem bolo aqui pra gente comer e conversar se quiser, assim vocês não perdem a viagem. Aceita? Fica à vontade, podem sentar.

Ficaram batendo papo, tomando café, sentados e sentadas na pequena casa da Fernanda durante mais de uma hora. Não conseguiram voltar em outro dia para de fato ver a peça, porém encontraram ali mais que a cena do teatro, se depararam com a rede de relações que ocorrem no entorno da sede do grupo.

Parece uma cena narrada de alguma viagem para uma pequena cidade do interior, mas não é. Pode ser uma pequena cidade, um lugar construído a partir das brechas encontradas, os sinais de vida e convivência que existem em meio a frieza do centro da maior cidade do país, São Paulo. Mas “se vocês vieram ver o teatro aí do pessoal, então vocês são convidados aqui também” é o que desponta como a mais sensível forma de compartilhar o movimento gerado a partir dos espaços dos coletivos do teatro de grupo.



Retornando ao ponto de partida de nossa caminhada, mencionamos antes o que Jorge Larrosa (2002) afirma serem três as possibilidades de encontro com o “outro”: o encontro do reconhecimento, o encontro da apropriação e o encontro da experiência. A cada encontro, modificamos a nós mesmos. Ele também é a base do teatro: o encontro é o que os diversos espaços em que os grupos de teatro residem buscam proteger. Sem o encontro, há o vazio, sem o contato, sem a relação, o teatro de grupo não acontece. O encontro de pessoas, das ideias, dos saberes, dos risos e dos desafios.

Em nosso percurso, tentamos evidenciar, entre outras coisas, que é a pluralidade que nos auxilia a alargar nosso ser. A pluralidade que encontramos quando estamos com o outro e aprendemos com ele.

São diversas as análises, as experiências, as nuances que poderiam conter esse estudo sobre as sedes dos coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo e suas relações artístico-pedagógicas com o seu entorno. Porém, o que conseguimos materializar aqui foi nossa tentativa, sobretudo, de assimilar aspectos da transversalidade do tema e abrir diálogos com pontos de vista sobre o universo em que as sedes dos coletivos de teatro da cidade estão inseridas e que configuram seus territórios de criação.

No percurso que fizemos até aqui, encontramos a cidade, adentramos as sedes dos grupos a partir de tantas narrativas, observamos a diversidade de formatos, de ações, de experimentações. Sobrevoamos paisagens urbanas, vimos lugares, caminhamos por espaços e

pudemos perceber que o sistema de objetos está em relação, profunda e interdependente, com o sistema de ações (Santos, 2017). A ação cultural (Coelho, 2012; 1997; Freire, 1978) conceitua o agir no mundo dos grupos de teatro, e, em sua prática, eles extrapolam fronteiras conceituais e ativam diversas interações.

O que se traduzia como perguntas no início, agora, talvez, possa se transformar em afirmações. Depois de tantos pensamentos e encontros, parece possível uma compreensão das ações artístico-pedagógicas desenvolvidas pelo teatro de grupo, como elementos estruturantes das práxis dos coletivos de teatro em diálogo com a cidade. Um diálogo que não é imposto, que não é um adereço, mas que faz parte do fazer e da existência desses coletivos ao longo do tempo.

Podemos afirmar, agora, que são profundas, diversas e mutáveis as relações de troca dos núcleos do teatro de grupo com os territórios do seu entorno e que essa interação potencializa as pesquisas artísticas dos coletivos e também os múltiplos aspectos comunitários. A cidade é viva, em constante trânsito, e o teatro de grupo, sendo agente, dialoga com essa dança das existências na tentativa de estar do lado da trincheira que atua na contramão do discurso hegemônico e dos interesses do capital. Mas a ação do sujeito histórico teatro de grupo é carregada de sutilezas; ainda que seja efêmera, a cena sempre continua sua aposta em outros mundos.

Que esse passo dado seja mais um para fortalecer não só o sujeito histórico teatro de grupo da cidade de São Paulo, como também os lugares em que mais ele se manifesta. Que este não seja um trabalho isolado, mas que faça parte das reflexões e proposições coletivas nos caminhos da história. Que alguns alertas sejam refletidos, que o brilho que há na ação dos grupos seja compreendido e fortalecido, e que as contradições sejam, ao menos, problematizadas.

As formas com as quais os coletivos do teatro de grupo da cidade de São Paulo incidem no meio urbano são multifacetadas e fazem parte de uma grande rede de relações e diálogos em fluxo, nas ruas dos bairros, entre lugares, entre regiões, ultrapassando fronteiras e afirmando seu movimento. Com certeza, ainda há muitas relações

em potencial, muitos limites a serem experimentados e muitos encontros, alimentados.

Ainda há, e como há, o que fazer. Mas também muito já foi feito. A luta é incessante, mas a força coletiva é grande e não podemos perder de vista que apartados não somos quase nada. Que os avanços no campo progressista aconteçam; que não seja mais necessário afirmar-se o tempo todo o direito à cidade em um mundo que pede ajuda; que tantas outras obviedades hoje rechaçadas sejam partilhadas; que o acúmulo seja de lembranças, reflexões e de direitos alcançados para todas as pessoas. Que as disputas sejam nos jogos, nas brincadeiras e no frescor da vida.

Chegamos até aqui, experimentamos e apostamos em outras tantas pesquisas, olhares, conversas, sonhos e desejos que ocorreram, ocorrem e ocorrerão.

O final talvez não exista, existimos enquanto processo.

POSFÁCIO

PARA QUEM SE PERMITE FAZER PARTE DE TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO GRUPALMENTE CRAVADOS NA CONSTRUÇÃO COLETIVA DO TRABALHO DE RECRIAÇÃO DAS CIDADES

Alexandre Mate¹

De repente, o convite para apresentar um posfácio (do latim *post-fatío*, folhas posteriores, com conotação de explicação) remeteu-me a uma obra-poema (quase um modo de “procedimento posológico”)... Relido o poema – e acalmado o espírito, porque, em meu caso, não se trata de apresentar uma “explicação” –, aceitei o desafio, com consciência de que sou um sujeito que pertence a coros. Desse modo, tenho discernimento de que meus saberes são construídos por meio de relações de troca: pensar é uma relação de tal e intrínseca natureza. Então, sigamos com Drummond (em “Mãos dadas”) para quem: “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”.

Quanto à mencionada obra que estimulou este-ser-coro a “posfacionar” a reflexão de Caio Franzolin, batizada “Guardar”, de Antonio Cicero, “ei-la”, quase na íntegra e absolutamente contra epifânico.

1 Filho de operária; doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP); professor do programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp; pesquisador e autor de diversos livros e reflexões sobre teatro de grupo, teatro de rua, teatro épico.

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.

Em cofre não se guarda coisa alguma.

Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela.

[...]

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica, por isso se declara e declama um poema:

Para guardá-lo:

Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:

Guarde o que quer que guarda um poema:

Por isso o lance do poema:

Por guardar-se o que se quer guardar.

Antonio Cicero

O poema indica possibilidades de caminhos e de caminhar. Por meio da obra, de modo semelhante aos diversos estares na vida, é preciso tomar um conjunto articulado de cuidados quanto àquilo que se quer construir. Nos processos de pesquisa, depois de definido o sujeito a ser investigado, é preciso trilhar por caminhos – quase sempre desafiadores, cansativos, de redobrada atenção, de intensa dedicação... – por meio dos quais se imbrigue a descoberta, o guardar e o revelar, o reconsiderar e o ressignificar. Vivemos plenos de ideias pré-concebidas. Se “sensíveis” aos nossos objetos e ativando as potências (dialéticas) do pensar os guardados e impedidos de circulação ganham os (des)guardamentos.

No processo de “desguardamento”, a reflexão de Caio Franzolin colige documentos e reflexões já existentes e, por meio de entrevistas, que se caracterizam em processos de escuta pública (representantes de coletivos teatrais do sujeito histórico teatro de

grupo), o artista-militante-pesquisador constrói uma narrativa pelo cotejamento de dificuldades enfrentadas; sonhos acalentados; compromissos com a categoria, a linguagem e as comunidades onde se territorializam; processos de militância no enfrentamento dos alçozes da cultura; dos modos para aterram-se histórico e geograficamente; dos processos de formação do coletivo e das populações de seus territórios; das obras montadas; de comportamentos e mentalidades singulares. Tais recortes e parcerias, em trabalho rigoroso, e sempre “bem acompanhado” por pesquisadores e pesquisadoras essenciais, e a considerar-se em relação à sua própria prática e àquela do coletivo de que faz parte (*A Próxima Companhia*), resultou, pode-se afirmar, em uma obra-manifesto contra os processos genocidas e perpetradores de barbárie do Estado brasileiro desde 2016 (deposição da presidenta Dilma Rousseff) por golpe de Estado.

Caio Franzolin, desenvolveu sua reflexão em governo autoritário e genocida, mesmo isso sendo para lá de suficiente e absolutamente demovente de tantos ímpetos. Enfrentou, ainda, um tempo pandêmico (decorrente da covid-19). Entretanto, e com redobrado denodo, o resultado da reflexão desenvolvida junto ao programa de pós-graduação no Instituto de Artes, reunindo territorialidades e criação estético-teatral, teatro de grupo, sobretudo, paulistano, processos de formação em pedagogias do teatro, reconstrução de relações pessoais, grupais e militante-histórico-sociais, manifesta um trabalho-reflexão primoroso. Sinto-me muito feliz por ter participado do processo de formação na graduação (do Instituto anteriormente citado) do estudante-pesquisador. Alguma coisa se desguarda, se revela, se manifesta-em-troca nos processos acadêmicos.

Em razão de a reflexão “falar por si”, assim como o Prefácio apresentado pela caríssima orientadora Carmina Mendes André, destaco, mesmo sendo desnecessário, que a reflexão de Caio Franzolin, ao compilar território (sobretudo na perspectiva epistêmica defendida pelo professor Milton Santos), proposição pedagógica (atento à parceria Paulo Freire e Michel Foucault) e teatro de grupo, o faz tomando a etimologia de território (referindo-se à escavação). Escavar as experiências estético-pedagógico-políticas, escová-las a

contrapelo, reconfigurá-las na contemporaneidade em meio a um processo de dimensão de tempo *kairós*.

Kairós, principalmente, no trato afetivo com o objeto e, também, na generosidade da escuta e no da transcrição de parceiros e parceiras do Coletivo Estopô Balaio, Trupe Lona Preta, Companhia de Teatro Heliópolis, CTI – Companhia Teatro de Investigação, Grupo Folias d’Arte, Companhia Mungunzá de Teatro, Grupo Pandora de Teatro, Bando Trapos. A junção e entrecruzamento de reflexões, expectativas e trabalhos faz resultar uma obra polifônica: portanto, infensa às pesquisas teóricas e sobremaneira idealistas. Caio apresenta-se e o faz, também, com parcela da classe trabalhadora do teatro (de grupo). Reflexão de referência tanto na organização e estrutura narrativa, colocando-se defronte a um espelho histórico-social para se ver, organicamente, inserido na paisagem e seus sujeitos, quanto na seleção e inserção de fotos, que não se atrelam, inferiorizadamente, ao texto escrito.

Já mais ao “fim” da reflexão, Caio Franzolin, apresenta, e de modo bastante “cabal”, mesmo a reiterar ou a revelar novas fontes bibliográficas:

[...] é possível pensarmos que os núcleos artísticos, exercendo suas atividades a partir das características do sujeito histórico teatro de grupo, criam obras artísticas com caráter, entre outros, de reflexão e crítica social. A partir do exercício de mediação entre as teorias, dados e informações imbricadas nos processos de criação, o coletivo busca um tratamento estético particular para realizar cenicamente algo que dialogue com o público, que o convide a estar em percurso imaginativo, reflexivo.

Para finalizar, porque um posfácio tem de ser sucinto (e confesso ter muita dificuldade nessa surpreendente característica), reproduzo o que escrevi na arguição enviada ao estudante:

Seu trabalho, Caio, tem MUITOS méritos. Você, sem qualquer dúvida, é um pesquisador sério, inquieto e propendente à

abissalidade. Como Bertolt Brecht, você, realmente, fincou o nariz no objeto do conhecimento a que se propôs. Não tenho dúvida quanto à excelente reflexão e contribuição, sobretudo, a aspectos das lutas do sujeito histórico teatro de grupo e no concernente às questões postas pela pedagogia teatral.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. R. F. O que nos contam os orçamentos públicos do estado e do município de São Paulo sobre a pauta da cultura e qual a importância da nossa mobilização política constante. *Cultura e Mercado*, 16 nov. 2021. Disponível em: <https://culturaemercado.com.br/o-que-nos-contam-os-orcamentos-publicos-do-estado-e-do-municipio-de-sao-paulo-sobre-a-pauta-da-cultura-e-qual-a-importancia-da-nossa-mobilizacao-politica-constante/>. Acesso em: 20. abr. 2022.
- ANDRÉ, C. M. *Teatro pós-dramático na escola*. Inventando espaços: estudos sobre as condições do ensino do teatro em sala de aula). São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- ANDRÉ, C. M. Teatro e cultura. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4., Porto Alegre, 2007. *Anais* [...]. Belo Horizonte: ABRACE, 2007. v.8, n.1.
- AOKI, T. B. *Existência e resistência: o teatro militante paulistano*. 2017. Dissertação (mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas, 2017.
- ARAUJO, A.; AZEVEDO, J. A.; TENDLAU, M. *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- BAPTISTA, A. M. H.; HUMMES, J. M.; BELLO, M. P. D. (org.). *Arte & Educação: o diálogo essencial*. São Paulo: BT Acadêmica, 2016.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

- BETTI, M. S. A luta do fomento: raízes e desafios. In: DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (org.). *Teatro e vida pública*. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. p. 117–27.
- BOLOGNESI, M. F. Experiência e história na pesquisa em artes. *Art Research Journal*, v.1, n.1, p.145-57, 2014.
- BOSI, A. Colônia, culto e cultura. In: BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b. p.11-37.
- BOSI, A. Cultura brasileira e culturas brasileiras. BOSI, A. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992a. p.308-45.
- BOSI, E. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOSI, E. *Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BRASIL. Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem Patrimônio Cultural Brasileiro, cria o programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. 2000. *Diário Oficial da União*, 7 ago. 2000.
- BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: Edusc, 2004.
- BUSS-SIMÃO, M. Experiências sensoriais, expressivas, corporais e de movimento nos campos de experiência da Base Nacional Comum Curricular para educação infantil. *Debates em Educação*, Maceió, v.8, n.16, p.84-2017, 2016. DOI: 10.28998/2175-6600.2016v8n16p184.
- CABRAL, B. A. V. Ação cultural e teatro como pedagogia. *Sala Preta PPGAC*, v.12, n.1, p.4, 2012.
- CABRAL, B. A. V. *Drama como método de ensino*. São Paulo: Hucitec; Mandacaru, 2006. (Pedagogia do Teatro.)
- CALLÓ, B. G. *O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia*. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/154751>. Acesso em: 9 maio 2022.
- CALVINO, I. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Biblioteca O Globo, 2003.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMINHA, J. V. O comum como ação coletiva no espaço e cotidiano. *Revista Eletrônica História, Natureza e Espaço*, v.7, n.1, 2018.
- CARASSO, J.-G. Ação cultural, ação artística. Se há duas palavras... Há duas coisas. *Sala Preta*, v.12, n.1, p.18-23, 2012.

- CARREIRA, A. Teatro de grupo um território multifacético. In: ARAUJO, A.; AZEVEDO, J. F.; TENDLAU, M. (org.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011. p.42-7.
- CARREIRA, A. Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., São Paulo, 2010. *Anais [...]*. São Paulo: [s. n.], 2010. p.1-16.
- CARREIRA, A. et al. *Metodologias de pesquisa em artes cênicas*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.
- CARREIRA, A.; OLIVEIRA, V. M. de. Teatro de grupo-modelo de organização e geração de poéticas. *Revista "O Teatro Transcende"*, v.12, n.11, p.95-8, 2004.
- CARVALHO, P. N. S. de. Grupos de teatro como espaços de formação – uma pergunta ou uma afirmação? In: MENDONÇA, C. S. (org.). *Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia; Escola de Teatro/Escola de Dança; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA/PPGAC, 2015. n.34.
- CATELAN, F. B. Do sonho à celebração: processos coletivos na educação de jovens e adultos. In: CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – POÉTICAS E ESTÉTICAS DECOLONIAIS – ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO, 9., Uberlândia, 2016, *Anais [...]*. Uberlândia: [s. n.], 2016. p.3433-50.
- CECCATO, M. *Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética*. 2008. Dissertação (mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- COELHO, T. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- COELHO, T. *Dicionário crítico de política cultural – cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1997.
- COSTA, I. C.; CARVALHO, D. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*. Trad. Ephraim F. Alves. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2004. v.1. *Artes de fazer*.
- DESGRANGES, F. O que eu signifiquei diante disso: ação artística com espectadores teatrais. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v.10, n.2, p.1-17, 2020. DOI: 10.1590/2237-266094955. Disponível em; <https://www.scielo.br/j/rbep/a/TX6gY77yXYJQjYLS8nNxjBv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 21 ago. 2023.

- DESGRANGES, F. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (org.). *Teatro e vida pública*. São Paulo: Hucitec; Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- KRÜGER JR, D. A. Foucault: a heterotopia como alternativa para pensar o espaço social. *Enciclopédia Revista de Filosofia*, v.5, n.1967, p.22-37, 2016.
- DUBATTI, J. *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- EASTWOOD, L.; MUNIZ, M. de L. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento*, p.251-61, 2014.
- FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *ILINX – Revista do LUME*, v.1, n.4, p.1-11, 2013.
- FARRA, A. Dal. *Teatro sobre a cidade – debates e conversas de 2005-2009*. São Paulo: Tablado de Arruar, 2010.
- FISCHER, S. *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileira*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FLORENCIO, S. R. R. *Educação Patrimonial*. Inventários participativos: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2016.
- FONSECA, M. C. L. Referências culturais: base para novas políticas de patrimônio. *Políticas sociais: acompanhamento e análise*, p.111-20, 2001.
- FOUCAULT, M. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- FOUCAULT, M. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009a. (Coleção Ditos e Escritos v.III.)
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. v.I: *A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 2009b.
- FOUCAULT, M. Outros espaços. In: Ditos e escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade – A vontade do saber*. Rio de Janeiro: Graal Editora, 1980.
- FREIRE, P. *Educação como prática da liberdade*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- FREIRE, P. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- FREIRE, P. *Pedagogia do oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.
- FREIRE, P. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- FREIRE, P. *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- FREIRE, V. Reflexões sobre os esforços na formação de plateia para o teatro paulistano. *Sala Preta*, v.17, n.1, p.203, 2017.
- GADOTTI, M. *Pressupostos do projeto pedagógico*. Cadernos Educação Básica- O projeto pedagógico da escola. Atualidades pedagógicas. Brasília, DF: MEC/FNUAP, 1994.
- GALEANO, E. *As palavras andantes*. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- GARCIA, S. *Territórios e paisagens: estudos sobre teatro*. São Paulo: Giostri, 2017.
- GARCIA, S. *Teatro da militância – a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- GERALDO, J.; BUENO, S. Como e por que avaliar a função social da escola pública no Brasil? [*S. l.*], v. 17, p. 101–110, 2001.
- GOMES, C. A. M.; MELLO, M. L. de. *Diálogos teatrais – o fomento compar-tilha (2013- 2015)*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, 2016.
- GOMES, C. A. M.; MELLO, M. L. de (org.). *Fomento ao teatro: 12 anos*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo; Secretaria Municipal de Cultura, 2014.
- GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (coord.). Teatro de grupo. In: GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de (coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. São Paulo: [s. n.], 2000.
- HAN, B.-C. *A salvação do belo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Declaração – isto não é um manifesto*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- HARDT, M.; NEGRI, A. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HARVEY, D. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014a.
- HARVEY, D. *Espaços de esperança*. 7. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014b.
- HARVEY, D. O direito à cidade. *Blog da Boitempo*, 22 nov. 2013. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/>. Acesso em: 20 abr. 2022
- HISSA, C. E. V. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- HOOKS, B. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: HOOKS, B. *Ensi-nando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017. p.253-65.
- ILLICH, I. *Libertar o futuro*. Lisboa, PT: Publicações Dom Quixote, 1973.
- ILLICH, I. *Sociedade sem escolas*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1970.
- JENKINS, K. *A História repensada*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

- KOHAN, W. O. Inventamos ou erramos. Um princípio para pensar a dimensão filosófica do educar? In: COLÓQUIO DA SOFELP – SOCIEDADE DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA, “FILOSOFIA OU FILOSOFIAS DA EDUCAÇÃO?” UM DEBATE EM TORNO DAS IDENTIDADES FILOSÓFICAS DAS PROBLEMÁTICAS EDUCATIVAS CONTEMPORÂNEAS, 5., Porto, 21 e 22 de novembro 2014. *Anais [...]*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Escola Superior de Educação de Paula Frassinetti, 2014. p.326-38.
- KOUDELA, I. D.; ALMEIDA JR., J. S. de (org.). *Léxico de pedagogia do teatro*. São Paulo: Perspectiva; SP Escola de Teatro, 2015.
- LARROSA, J. *Tremores: escritos sobre experiência*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019.
- LARROSA, J. Como entrar no quarto da Vanda: notas sobre a investigação como experiência (tendo como referência três filmes e alguns textos de Pedro Costa) e considerações sobre a investigação como verificação da igualdade (tendo como referência alguns textos de Jacques Rancière). In: KOHAN, W.; MARTINS, F.; VARGAS, M. J. (org.). *Encontrar escola: o ato educativo e a experiência da pesquisa em educação*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2013. p.22-50.
- LARROSA, J. Notas sobre experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, jan.-abr. 2002.
- DARDOT, P.; LAVAL, C. O surgimento do comum. In: DARDOT, P.; LAVAL, C. *Comum: ensaio sobre a revolução no século XXI*. São Paulo: Boitempo, 2017. p. 648.
- LAVALLÉ, J. A. As sedes dos grupos Nós do Morro do Rio de Janeiro e Bando de Teatro Olodum de Salvador. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC/UNIRIO, 17., Rio de Janeiro, 2017. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2017. p.107-11.
- LAZARETTI DA CONCEIÇÃO, W.; CAMMAROSANO-ONOFRE, E. M. Adolescentes em privação de liberdade: as práticas de lazer e seus processos educativos. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, v.11. n.2, p.573-85, 2013.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEFEBVRE, H. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LIMA, F. A. S. *Pedagogia do teatro de grupo: o processo colaborativo como dispositivo metodológico no Oficinão Finos Trapos*. 2014. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro e Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. DOI: 10.1590/

- s0102-33061995000200011. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15128>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- LIMA, M. A. de. Os grupos ideológicos e o teatro da década de 1970. In: NUÑEZ, C. F. P. (org.). *O teatro através da história, teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB, 1994. v.II.
- LOPES, M. de S. A animação sociocultural em Portugal. *Animador Sociocultural: Revista Ibero-americana*, v.1, p.1-16, 2007.
- MACHADO, V. Exu: o senhor dos caminhos e das alegrias. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 6., Salvador, 2010. *Anais [...]*. Salvador: Facom-UFBA, 2010. p.723-30. DOI: 10.13347/j.cnki.mkaq.2010.09.001.
- MACHADO, V. *Mitos afro-brasileiros e vivências educacionais*. Salvador: Secretaria Municipal de Educação de Salvador, 2007.
- MACHADO, V. *Àqueles que têm na pele a cor da noite*: ensinâncias e aprendizagens com o pensamento africano recriado na diáspora. 2006. Tese (doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- MARCUSE, H. A dimensão estética. Lisboa: Edições 70, 2018.
- MARQUES, R. P. *Território em ebulição*: periferia, cultura e memória no noroeste paulistano de Perus. 2021. 162 f. Dissertação (Mestrado em Serviço Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.
- MARRENGULA, M. L. Animação sociocultural e políticas culturais em Moçambique: revisitando a democracia e o processo de democratização cultural.. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 4., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: Associação Brasileira de Educadores Sociais. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092012000200012&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 21 ago. 2023.
- MARTINS, R. M.; GUARATO, R. Transperformance coletiva: bizarrices e não binarismos provocados no (e a partir do) corpo que performa. *Revista Arte da Cena*, p.247-73, 2020. Acesso em: 21 ago. 2023.
- MATE, A. L. *Mungunzá*: Obá! Produção Teatral em Zona de Fronteira. São Paulo: Cia. Mungunzá de Teatro, 2018.
- MATE, A. L. O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais. *Baleia na Rede – Estudos em arte e sociedade*, v.9, p.178-94, 2012. Disponível em: <https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/baleianarede/article/view/2841>. Acesso em: 21 ago. 2023.

- MATE, A. L. *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro* – uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2009.
- MATE, A. L. *A produção teatral paulistana dos anos 1980: r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (prê)juízos em percursos de andança*. 2008. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04122008-152310/publico/TESE_ALEXANDRE_LUIZ_MATE.pdf
- MATE, A. et al. (org.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. São Paulo: Lucias, 2020.
- MORAES, A. M. *Uma peça no processo de luta: teatro operário anarquista em São Paulo na Primeira República e resenha crítica da peça A bandeira proletária*. 2019. Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MORAES, E. M. *Pequenas constelações culturais: projetos educativos e a formação permanente*. 2021. Dissertação (mestrado em Educação: Currículo) – Escola de Comunicações e Artes, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.
- MORAES, E. M. Gestão de sedes de grupos de teatro – Espaços de Transformações. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL – POLÍTICAS CULTURAIS. SETOR DE POLÍTICAS CULTURAIS, 5., Rio de Janeiro, 2014. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p.1-14. Disponível em: https://issuu.com/centrodepesquisaeformacao/docs/gest_o_de_sedes_de_grupos_de_teatr. Acesso em: 21 ago. 2023.
- NEGRI, A. *La fábrica de porcelana: una nueva grámatica de la política*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2008.
- NEGRI, A. A constituição do comum. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL CAPITALISMO COGNITIVO – ECONOMIA DO CONHECIMENTO E A CONSTITUIÇÃO DO COMUM, 2., Rio de Janeiro, 2005. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: Rede Universidade Nômade; Rede de Informações para o Terceiro Setor (RITS), 2005. Conferência Inaugural.
- NERO, C. del. *Máquina para os deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo; Edições Sesc-SP, 2009.
- NORA, P. AUN KHOURY, T. Y. Entre memória e história – a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista Programa de Estudos Pós-graduados em História e do departamento de História da PUC-SP*, v.10, jul./dez 1993.

- ORTEGA, J. E. Pedagogía social y pedagogía escolar: la educación social en la escuela. *Revista de educación*, v.336, n.336, p.111-27, 2005.
- PARDO, A. L. (org.). *A teatralidade do humano*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2011.
- PEREIRA, D. C. Patrimônio natural: atualizando o debate sobre identificação e reconhecimento no âmbito do Iphan. *Revista CPC*, v.13, n.25, p.34-59, 2018.
- PORTUGAL. Associação Portuguesa para o Desenvolvimento da Animação Sociocultural – APDASC. Proposta de Estatuto da Carreira Profissional de Animador/a Sociocultural. ano 2019, Disponível em: https://apdasc.com/?page_id=47. Acesso em: 21 mar. 2022.
- PUPO, M. L. de S. B. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- PUPO, M. L. de S. B. Ação artística e teatro de grupo. In: CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – TEMPOS DE MEMÓRIA: VESTÍGIOS, RESSONÂNCIAS E MUTAÇÕES, 7., Porto Alegre, 2012. *Anais [...]*. Porto Alegre: Abrace, 2012. p.6.
- QUEIROZ, H. F. O. G. e. O Patrimônio Cultural Imaterial e a força normativa da Convenção para (da) Humanidade. *Cadernos NAUI – Núcleo de Dinâmicas Urbanas e Patrimônio Cultural*, v.9, n.17, p.14-37, 2020.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. 2. ed. São Paulo: Editora 34; EXO experimental org., 2009.
- RIBAS MACHADO, É. As relações entre a pedagogia social e a educação popular no Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL: DOMÍNIO EPISTEMILÓGICO, 4., Brasília, 2012. *Anais [...]*. Brasília: Revista Diálogos: pesquisa em extensão universitária, v.18, n.1, dez. 2012. p. 55-64.
- ROCHA, T. G. da. Discutindo o conceito de comunidade na psicologia para além da perspectiva identitária. *Global Journal of Community Psychology Practice*, v.3, n.4, p.1-6, 2012.
- ROCHA, T. G. da; KASTRUP, V.. A partilha do sensível na comunidade : interseções entre psicologia e teatro. *Estudos de Psicologia*, v.13, n.2, p.97-105, 2008.
- RODRIGUES, E. S. A construção do projeto artístico pedagógico do teatro de grupo. *DAPesquisa*, v.3, n.5, p.905-13, 2019. DOI: 10.5965/1808312903052008905. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/15632>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- ROLNIK, R. *O que é cidade*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- SÁ, T. Lugares e não lugares em Marc Augé. *Tempo Social*, v.26, n.2, p.209-29, 2014.
- SAADI, F.; GARCIA, S. (org.). *Próximo ato*: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- SANTANA, A. P. de. *Teatro e formação de professores*. São Luís, MA: Edufma, 2000.
- SANTANA, D. de. *Do IGEPAC ao território de interesse da cultura e da paisagem*. 2017. TCC (capacitação para gestores de bens culturais) – Centro Lucio Costa/CLC-IPHAN, Unesco, Rio de Janeiro, 2017.
- SANTOS, B. S. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p.31-83.
- SANTOS, M. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2017.
- SANTOS, M. *O espaço da cidadania e outras reflexões*. Porto Alegre: Fundação Ulysses Guimarães, 2011.
- SANTOS, M. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Edusp, 2007.
- SANTOS, M. *Território e Sociedade*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SANTOS, M. et al. *Território e sociedade*: entrevista com Milton Santos. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SÃO PAULO. Lei n. 13.279, de 8 de janeiro de 2002. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências. *Diário Oficial da Cidade*, 9 jan. 2002, p.1.
- SCIFONI, S. Paisagem Cultural no Brasil: instrumentos legais e desafios da proteção. In: CUNHA, F. L. da; SANTOS, M. dos; RABASSA, J. (ed.). *Latin American Heritage*. [S. l.]: Springer, 2017. p.137-49.
- SERPA, A. (org.). *Espaços culturais vivências, imaginações e representações*. Salvador: Edufba, 2008.
- SETÚBAL, M. A. (org.). *Raízes e asas*. São Paulo: Centro de Pesquisa para Educação e Cultura, 1994.
- SILVA, E. *Circo-teatro*: Benjamin de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007.
- SILVA, F. P. da. *Arte pública: diálogo com as comunidades*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.
- SILVA, R. da. Os fundamentos freirianos da pedagogia social em construção no Brasil. *Pedagogia Social. Revista Interuniversitaria*, v. 27, p.179-98, 2016.
- SILVA, R. da. Fundamentos teóricos e metodológicos da pedagogia social no Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA

- SOCIAL, 1., São Paulo, 2006. *Anais [...]*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. p.1-16.
- SZOT, D. G. *Companhia Estável de Teatro – a práxis como processo de criação*. 2016. Dissertação (mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/142819>. Acesso em: 9 maio 2022.
- TELLES, N. *Pedagogia do Teatro e o teatro de rua*. Porto Alegre, RS: Mediação, 2008.
- TENDLAU, M. *Teatro vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- TONUCCI FILHO, J. B. M. *Comum urbano: a cidade além do público e do privado*. 2017. Tese (doutorado em Geografia) – Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.
- TONUCCI FILHO, J. B. M.; CRUZ, M. de M. O comum urbano em debate: dos comuns na cidade à cidade como comum? *Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais*, v.21, n.3, p.487, 2019. DOI: 10.22296/2317-1529.2019v21n3p487. Disponível em: <https://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/5929>. Acesso em: 21 ago. 2023.
- TROTТА, R. *A autoria coletiva no processo de criação teatral*. Rio de Janeiro, 2008. 292f. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- UCAR, X. Dimensiones y valores de la animación sociocultural como acción o intervención socioeducativa. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 4., 2012, São Paulo. *Anais [...]*. [S. l.]: Associação Brasileira de Educadores Sociais, 2012. Disponível em: http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC0000000092012000200043&lng=en&nrm=abn. Acesso em: 21 ago. 2023.
- UNGER, R. *Social Theory: Its Situation and Its Task*. [S. l.]: Cambridge: 1987.
- VIEIRA, E. A. Estado e miséria social no Brasil (de Getúlio a Geisel). 4. ed. São Paulo: Editora Cortez, 1995.

SOBRE O LIVRO

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

1ª Edição Cultura Acadêmica: 2023

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Editorial

Marcos Keith Takahashi (Quadratim)

Edição de texto

Tarcila Lucena

Editoração eletrônica

Arte Final

